



Beatriz Glória Hossmann

**Para além da representação:
Uma análise semiótica da representatividade sáfica
nas telenovelas da TV Globo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Administração de Empresas, do Departamento de Administração de Empresas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luís Alexandre Grubits de Paula Pessôa

Rio de Janeiro
Março de 2023



Beatriz Glória Hossmann

**Para além da representação:
Uma análise semiótica da representatividade sáfica
nas telenovelas da TV Globo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Administração de Empresas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luis Alexandre Grubits de Paula Pessoa
Orientador
Departamento de Administração – PUC-Rio

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Severino Joaquim Nunes Pereira
UFRRJ

Rio de Janeiro, 16 de março de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Beatriz Glória Hossmann

Graduou-se em publicidade e propaganda pela ESPM- RJ. Trabalhou por cerca de três anos no mercado literário, apresentando podcasts, atuando como social media e auxiliando autores independentes.

Ficha Catalográfica

Hossmann, Beatriz Glória

Para além da representação: uma análise semiótica da representatividade sáfica nas telenovelas da TV Globo / Beatriz Glória Hossmann; orientador: Luís Alexandre Grubits de Paula Pessôa. – 2023.
127 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Administração, 2023.
Inclui bibliografia

1. Administração – Teses. 2. Cultura e consumo. 3. Representação. 4. Semiótica. 5. Telenovela. 6. Gênero. I. Pessôa, Luís Alexandre Grubits de Paula. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Administração. III. Título.

CDD:658

Agradecimentos

Se cheguei até aqui, foi em virtude do apoio de inúmeras pessoas que me ajudaram e apoiaram de várias formas possíveis. Por isso, gostaria de começar agradecendo a minha família, por sempre ter estado ao meu lado, com disponibilidade para conversar sobre meu tema, bem como me transportar até o mestrado (que como sabem, era bem longe da minha casa) e me dar todo o suporte do mundo para que eu concluísse essa trajetória com sucesso!

Não posso esquecer também de agradecer aos meus amigos, sejam eles os de longa data (Rafinha e Nath), como também àqueles que conheci ao longo da minha trajetória no mestrado e que vou levar para a vida (um agradecimento especial à Bia Bonato, que sempre esteve comigo e se tornou uma das minhas melhores amigas da vida; Míriam, pelas conversas incríveis e toda a identificação; Dani, por ser uma presença tão confortável e amiga; e grupo de estudos de gênero, por todo o amor, troca, recepção, carinho e inclusão)! Vocês estiveram ao meu lado durante momentos difíceis da pandemia e também durante a minha pesquisa, me enviando artigos, livros e matérias interessantes que encontravam, ou mesmo conversando e me distraíndo de ansiedades da vida!

Aos professores da PUC-Rio, também devo um enorme obrigada! Com vocês, aprendi muito e refleti sobre questões que hoje em dia são essenciais para a pessoa que sou (obrigada, Ana, por me apresentar à teoria queer! É uma das coisas que mais amo pesquisar!).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, portanto, só posso agradecer à Capes e também à Faperj, por financiarem a minha pesquisa ao longo desses dois anos, bem como à PUC – Rio pelos auxílios concedidos.

Por último, mas, logicamente, não menos importante, agradeço ao meu orientador, Luís, e ao Bill pelo apoio nos estudos de gênero e de consumo! Não posso nem expressar em palavras o quanto vocês foram carinhosos, atenciosos e queridos comigo! É impossível mensurar tudo o que aprendi ao lado dos dois!

Para concluir, quero deixar claro que amo todos os que citei aqui! Obrigada por confiarem no meu trabalho e no meu tema, que é algo por que sou apaixonada e que vive dentro de mim!

Resumo

Hossmann, Beatriz Glória; Pessôa, Luís Alexandre Grubits de Paula. **Para além da representação: uma análise semiótica da representatividade sáfica nas telenovelas da TV Globo.** Rio de Janeiro, 2023. 127 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O estudo da Semiótica é amplamente reconhecido no que tange à compreensão dos símbolos, signos e processos de significação. Apesar disso, ainda existem muitas lacunas na área de *Consumer Culture Theory* com relação à exploração desse viés teórico-metodológico. O presente estudo tem como objetivo analisar os significados associados às mulheres sáficas em três telenovelas brasileiras da TV Globo de períodos bastante distintos: *Torre de Babel* (de 1998), *Em Família* (de 2014) e *Um Lugar ao Sol* (de 2021). Por meio do embasamento na teoria *queer* e no diálogo com Judith Butler, torna-se possível compreender e analisar a representatividade das personagens Leila e Rafaela, na primeira telenovela, das personagens Clara e Marina, na segunda telenovela, bem como das personagens Ilana e Gabriela, da mais atual. A presente pesquisa analisa se, ao longo dos anos, vem ou não acontecendo uma transformação dessa representatividade. Também analisa a presença de representações estereotipadas e estigmatizadas que estiveram presentes durante esse percurso histórico. Foi possível concluir que de fato houve um aumento da representatividade. No entanto, ainda existem muitas questões que podem ser modificadas para chegar a uma maior naturalização social e equidade de personagens lésbicas e bissexuais em relação aos que seguem um percurso heteronormativo. Isso porque percebe-se a existência de alguns estereótipos quanto às vivências sáficas, bem como uma não exploração de algumas realidades, mesmo depois de grandes intervalos de tempo entre uma novela e outra.

Palavras-chave

Cultura e consumo; representação; semiótica; telenovela; gênero; lésbicas; bissexuais

Abstract

Hossmann, Beatriz Glória; Pessôa, Luís Alexandre Grubits de Paula (Advisor). **Beyond representation: a semiotic analysis of sapphic representativeness in TV Globo soap operas.** Rio de Janeiro, 2023. 127 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The study of Semiotics is widely recognized in terms of understanding symbols, signs and signification processes. Despite this, there are still many gaps in the area of Consumer Culture Theory regarding the exploration of this theoretical-methodological bias. In this context, the present study aims to analyze the meanings associated with sapphic women in three Brazilian soap operas of TV Globo from quite different periods: *Torre de Babel* (from 1998), *Em família* (from 2014) and *Um lugar ao sol* (from 2021). Through the foundation in queer theory and dialogue with Judith Butler, it becomes possible to understand and analyze the representativeness of the characters Leila and Rafaela, in the first soap opera, the characters Clara and Marina, in the second soap opera, as well as the characters Ilana and Gabriela, of the most current. This research analyzes whether, over the years, a transformation of this representativeness has been happening, while also analyzing the presence of stereotyped and stigmatized representations that were present during this historical path. It was possible to conclude that there was indeed an increase in representativeness. However, there are still many issues which could be modified in order to achieve greater social naturalization and equity of lesbian and bisexual characters towards others who follow a heteronormative path. This is because one perceives the existence of some stereotypes regarding sapphic experiences, as well as a non-exploration of some realities, even after long intervals of time between one novel and another.

Keywords

Culture and consumption; representation; semiotics; soap opera; gender; lesbians; bisexuals

Sumário

1.	Introdução	10
1.1	O problema de pesquisa	10
1.2	Objetivo geral da pesquisa	14
1.3	Relevância do estudo	14
1.3.1	Relevância teórica da pesquisa	15
1.3.2	Relevância prática da pesquisa	17
1.4	Delimitação do estudo	19
2.	Revisão da Literatura	21
2.1	Cultura e consumo	21
2.2	<i>Consumer Culture Theory</i>	23
2.3	Semiótica e narrativas	24
2.4	Consumo midiático e telenovela brasileira	28
2.5	A teledramaturgia na TV Globo e as novas mídias conectadas	32
2.6	A história de mulheres sáficas nas telenovelas da TV Globo	36
2.7	Teoria <i>queer</i>	42
2.8	Representação, representatividade e estigmatização	48
2.9	Estigma e preconceito com mulheres sáficas	51
3	Metodologia	54
3.1	Natureza da pesquisa	54
3.2	Percurso metodológico	55
3.2.1	Semiótica discursiva da linha francesa	55
3.3	Passos metodológicos	59
3.4	Limitação do método	61
4	Análise das telenovelas	62
4.1	Torre de Babel (1998)	62
4.1.1	Personagens analisadas	63
4.1.2	Percurso gerativo do sentido	65
4.1.3	Cenas selecionadas	70
4.2	Em família (2014)	78
4.2.1	Personagens analisadas	79
4.2.2	Percurso gerativo do sentido	80
4.2.3	Cenas selecionadas	85
4.3	Um lugar ao sol (2021)	94
4.3.1	Personagens analisadas	95
4.3.2	Percurso gerativo do sentido	96
4.3.3	Cenas selecionadas	101
5	Considerações finais	110
5.1	Sugestões para pesquisas futuras	116
6	Referências	117

Lista de Figuras

Figura 1 -	O círculo da hierarquia sexual de Gayle Rubin (1984)	47
Figura 2 -	Percurso gerativo de significação	56
Figura 3 -	Quadrado semiótico	57
Figura 4 -	Rafaela, personagem de <i>Torre de Babel</i>	64
Figura 5 -	Leila, personagem de <i>Torre de Babel</i>	65
Figura 6 -	Quadrado semiótico das personagens Leila e Rafaela de <i>Torre de Babel</i>	67
Figura 7 -	As personagens Rafaela e Leila (nessa ordem) trabalhando juntas no escritório da boutique	70
Figura 8 -	Personagens Marta e César	71
Figura 9 -	Personagens Lúcia Prado e Alexandre	72
Figura 10 e 11 -	Paletas de cores das personagens Leila e Rafaela, em comparação com personagens que seguem o padrão heteronormativo no contexto ficcional	72
Figura 12 -	Rafaela e Leila se desesperam durante a explosão no shopping <i>Tropical Tower</i>	78
Figura 13 -	Clara, personagem de <i>Em família</i>	80
Figura 14 -	Marina, personagem de <i>Em família</i>	80
Figura 15 -	Quadrado semiótico das personagens Clara e Marina de <i>Em família</i>	82
Figura 16 -	Marina faz ensaio fotográfico de Clara	86
Figura 17 -	Festa de aniversário de Clara, organizada por Marina	86
Figura 18 a 21 -	Paletas de cores das personagens Clara e Marina	86
Figura 22 -	Clara e Marina se casam	94
Figura 23 -	Clara e Marina se beijam	94
Figura 24 -	Ilana, personagem de <i>Um lugar ao sol</i>	96
Figura 25 -	Gabriela, personagem de <i>Um lugar ao sol</i>	96
Figura 26 -	Quadrado semiótico das personagens Ilana e Gabriela	98
Figura 27 -	Ilana e Breno de <i>Um lugar ao sol</i>	102
Figura 28 -	Ilana e Gabriela de <i>Um lugar ao sol</i>	102
Figura 29 -	Bárbara e Lara de <i>Um lugar ao sol</i>	103
Figura 30 -	Cecília e Breno de <i>Um lugar ao sol</i>	103
Figura 31 -	Paleta de cores da elegância	103
Figura 32 -	Ilana e Gabriela se beijam	108
Figura 33 -	Casamento de Ilana e Gabriela	109

Lista de Quadros

- Quadro 1 - Análise figurativa das personagens Leila e Rafaela de *Torre de Babel* 69
- Quadro 2 - Análise figurativa das personagens Clara e Marina de *Em família* 84
- Quadro 3 - Análise figurativa das personagens Ilana e Gabriela de *Um lugar ao sol* 100

Lista de Tabela

- Tabela 1 - Personagens sáficas ao longo da história das telenovelas da TV Globo 41

INTRODUÇÃO

1.1

O problema de pesquisa

[...]Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes. Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência é roubar um pouco de bom que vivi. **EMICIDA, AmarELO, 2019.**

Ao longo da história, sempre existiram muitas mulheres que se relacionavam com outras mulheres amorosamente. Um exemplo é Safo de Lesbos, poetisa grega que acredita-se ter vivido entre o período de 630 e 570 a.C. e que, segundo Andreia Boia (2013), serviu de inspiração para a criação do termo “sáfico”, se referindo a todas as mulheres que se envolvem em relações homoafetivas, sejam elas lésbicas ou não. Isso porque, conforme afirma a autora, Safo “escreve poemas com um tom manifestamente erótico, celebrando o amor entre mulheres” (BOIA, 2013, p. 19). Posto isso, vale acrescentar que, desde os primórdios, essas são vivências que permaneceram e que se constituíram com base em suas singularidades e interpretações de mundo. No entanto, apesar de sempre terem se feito presentes, essas também são narrativas que, por muito tempo, foram apagadas e silenciadas tanto socialmente, como midiaticamente, começando a ser mostradas apenas poucos anos atrás (BORGES, 2007). Mesmo assim, é válido ressaltar que simplesmente aparecer não é suficiente para que se possa compreender a amplitude do ser. Por essa razão, é importante que se vá além da visibilidade, e, parta-se em busca de uma apresentação que perpassasse sofrimentos e preconceitos, chegando a uma compreensão mais completa de todos os âmbitos da vida dessas mesmas mulheres.

Essa compreensão mais completa, segundo Nwabasili (2017), é o que poderia ser chamado de representatividade. Para ela, esta envolve questões muito mais complexas do que a representação em si, visto que, quando existe de fato um interesse em tirar um personagem do seu chamado “lugar comum” na sociedade, ou seja, afastá-lo de todos os estereótipos que lhe foram impostos, deve-se compreendê-lo como heterogêneo, múltiplo e transformador. Dessa forma, segundo a mesma autora, devem-se evitar falas que reproduzam expectativas já impostas a quem perence a um grupo societário específico.

A simples representação, por outro lado, segundo Gomes (2018), pode ser definida como uma forma de se apresentar um objeto ou pessoa ao mundo por meio de nomeações verbais ou não verbais. Nesse caso, para ela, os *reality shows* seriam um excelente exemplo do que significa performar uma representação. Isso porque neles, existe a figura do herói/salvador, que é normalmente visto como aquele que deve ser defendido por seu altruísmo, enquanto, concomitantemente, existe o vilão: o ganancioso, egoísta e manipulador. Por conta disso, como pode-se perceber, apesar de tais visões nos ajudarem a ter uma certa percepção sobre cada pessoa ou objeto, gerando identificação, elas podem acabar, muitas vezes, por demarcar de maneira extrema um determinado tipo de significado que um ser tangível possa ter. Resumindo, pode-se cair nos estereótipos do que pertencer a um determinado grupo pode representar socialmente.

Ainda, segundo Sapir e Whorf (1949, p.162):

Os seres humanos não vivem no mundo objetivo da atividade social como normalmente entendido, mas estão muito mais à mercê da linguagem particular que se tornou o meio de expressão para a sociedade. [...] A questão é que o “mundo real” é em grande parte construído sobre os hábitos linguísticos do grupo.

Dessa forma, subentende-se que se vive em uma realidade muito mais construída pelos signos do que pela funcionalidade das coisas. Ou seja, aquilo que é mostrado pelos símbolos é o que acaba sendo visto como o real, pelos membros de uma determinada sociedade. Tal apontamento, quando trazido para o âmbito da telenovela pela antropóloga Heloísa Buarque de Almeida em seu livro “Telenovela, consumo e gênero ‘muito mais coisas’”(2003, p. 41), propõe uma reflexão a respeito do fato de que a maior parte das novelas, como sendo produzida na esfera Rio-São Paulo, acaba por traduzir determinados padrões e estilos de vida, bem como padrões de consumo e relações de gênero referentes a essas localidades em específico. Nesse caso, ela acredita que, a partir do momento em que são apresentados modelos de relações familiares que não se encaixam em um padrão já preestabelecido, essas produções são capazes de promover uma grande reflexão e análise dessas apresentações, aproximando o público de pessoas que por tanto tempo pareceram estar tão distantes.

É pensando nesses quesitos que o presente trabalho investiga, por meio do uso da semiótica discursiva da linha francesa dentro do tema de cultura e consumo

em CCT (*Consumer Culture Theory*), a trajetória de mulheres sáficas, ou seja, que se relacionam com outras mulheres afetiva e sexualmente, focando especialmente naquelas que se identificam enquanto lésbicas e bissexuais e que estiveram presentes em três telenovelas brasileiras da TV Globo responsáveis por marcar a história abordando essa temática.

Torna-se válido ressaltar que, nos últimos anos, discussões sobre questões de gênero têm surgido com maior periodicidade na imprensa e nas mídias sociais, tanto no Brasil, como em contexto mundial. Por meio dessas discussões surgem problemas e oportunidades tanto para a criação de políticas públicas, quanto para reflexões do mercado consumidor (ABDALLA; BRITO, 2016).

Nesse sentido, em relação às teorias de gênero existentes, foi selecionada a teoria *queer* para a fundamentação do trabalho em questão, por conta do objeto de análise escolhido previamente para ser estudado. Sendo assim, em seu livro “Problemas de Gênero”(2021), Judith Butler discute sobre a performatividade associada a uma divisão binária de gênero da sociedade. Assim, uma de suas abordagens é que, justamente por causa dessa imposição binária, mulheres lésbicas e bissexuais acabam sendo impactadas pelo sistema da heterossexualidade compulsória, de forma que as primeiras são categorizadas como *butch* (caminhoneiras) ou *femme* (femininas), sendo, portanto, identificadas por uma oposição masculino versus feminino, enquanto as bissexuais, por não estarem nem no polo da homossexualidade e nem no da heterossexualidade, são enxergadas como impensáveis, incertas e duvidosas. Isso porque, em ambos os casos, há um rompimento com expectativas heteronormativas construídas socialmente, o que marginaliza tanto pessoas que não se enquadram completamente no viés heterossexual, quanto pessoas que não se enquadram completamente no viés homossexual (BUTLER, 2021).

Desse modo, compreende-se que existe um estigma envolvendo essas mulheres, sendo este definido por algo que abarca um atributo extremamente depreciativo sobre alguém, visando reduzi-lo a ser diferente de outros que pertencem a uma determinada categoria (GOFFMAN, 1988). Tal fato as leva a se encontrarem constantemente em contextos abjetos e fronteirços, que indicam um espaço que não pode e não deve ser ultrapassado dentro da sociedade. (LOURO, 2004)

Sobre essa temática, durante o processo de revisão da literatura, pôde-se perceber que, embora existam diversos estudos muito relevantes na área de cultura e consumo envolvendo a questão do gênero no contexto brasileiro, tais como aqueles realizados por Pereira e Ayrosa (2012), sobre a relação entre estigma e consumo de um grupo de homens gays cariocas, e por Campos e Casotti (2016), sobre padrões de beleza no imaginário dos textos culturais televisivos, foi observada falta de trabalhos na área de Marketing sobre as vivências de mulheres lésbicas e bissexuais, sobretudo no que diz respeito a produtos midiáticos ligados às narrativas seriadas nacionais. Além destas, também foram desenvolvidas pesquisas nas áreas de comunicação social e psicologia, associadas a mulheres lésbicas em telenovelas, tais como aquelas realizadas por Gomide (2006) e por Borges (2007), respectivamente. No entanto, observou-se certa incipiência em relação a uma abordagem semiótica envolvendo essas personagens, desde um contexto mais antigo até um contexto atual, sobretudo quando se fala na busca de significados associados à representação e à representatividade dessas mulheres.

Posto isso, conforme afirma Lopes (2002, p. 3) a telenovela “dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as intersecções entre a vida pública e a vida privada”. Apesar disso, muitas dessas narrativas são simplificadas, para que possam se tornar facilmente assimiláveis e compreensíveis pelo consumidor das grandes mídias, podendo, portanto, se utilizar de uma apresentação um tanto quanto estereotipada e reducionista (BACCEGA, 1998). Assim, pergunta-se neste trabalho: quais significados são produzidos nas telenovelas brasileiras *Torre de Babel* (1998), *Em família* (2014) e *Um lugar ao sol* (2021) da TV Globo, em situações que envolvem personagens sáficas, em períodos tão distintos da história contemporânea? A partir daí, houve a interpretação dos múltiplos contextos envolvendo casais e mulheres sáficas em cenas específicas selecionadas das telenovelas apresentadas anteriormente, que compõem o *corpus* deste trabalho. Ademais, foram feitas análises do discurso oral, bem como de questões imagem-movimento, visando complementar e ampliar os estudos anteriores, ao trazer uma nova discussão para a área de administração e, entender se, com o passar dos anos, em uma análise diacrônica, vem havendo uma naturalização e exploração de outras conjunturas (aumento da representatividade), que não apenas uma representação marcada por

estereótipos e reducionismos, no que diz respeito a essas personagens, em narrativas seriadas teledramatúrgicas.

1.2 Objetivo geral da pesquisa

Compreender os significados associados às mulheres sáficas (lésbicas e bissexuais) nas telenovelas brasileiras *Torre de Babel* (1998), *Em família* (2014) e *Um lugar ao sol* (2021) da TV Globo, em uma análise diacrônica, visando analisar se houve transformação na representatividade destas, com o passar dos anos.

Para complementar o objetivo geral, foram respondidas algumas perguntas específicas de pesquisa para nortear o trabalho, apresentadas abaixo:

- Que valores e narrativas estão na base dos discursos sobre os casais sáficos no produto midiático em questão?
- É possível identificar alguma mudança na representatividade dessas mulheres nas novelas, desde as suas primeiras aparições até os dias atuais?
- Pode-se identificar traços identitários estereotipados que se mantêm com o passar do tempo? Caso sim, quais?
- Quais as associações simbólicas relacionadas a essas mulheres, quando se fala em profissão, estrutura familiar e classe social?

1.3 Relevância do estudo

A relevância desta pesquisa encontra-se tanto no âmbito teórico, quanto no âmbito de aplicação prática do Marketing. Do ponto de vista teórico, este estudo justifica-se pela identificação de uma lacuna na literatura quanto ao tema escolhido para ser estudado. Quanto aos aspectos práticos, os achados da pesquisa podem contribuir tanto para que os chamados *media* (produtores de conteúdo midiático), quanto para que os consumidores desses produtos midiáticos reflitam sobre o tipo de mensagem que vem sendo apresentada à população, quando o assunto envolve as representações ficcionais das vivências dessas mesmas mulheres.

1.3.1 Relevância teórica da pesquisa

A justificativa da pesquisa se dá especialmente, pelo fato de haver uma notável disparidade entre a representatividade de mulheres sáficas socialmente, sejam elas cisgêneros¹ ou transgêneros², em comparação com a representatividade de pessoas heterossexuais e cisgêneros. Tal fato faz com que essas mulheres estejam constantemente sendo reduzidas aos papéis que lhes são impostos na televisão e no cinema brasileiro, ainda que, ao analisar historicamente a abordagem da questão LGBTQIA+³ na mídia, possa-se perceber que essa passou de uma quase invisibilidade, até chegar a uma posição que é capaz de ser notada pelo público consumidor de produtos midiáticos televisivos, como a telenovela, objeto de análise deste trabalho (BORGES, 2007). Desse modo, busca-se compreender se as suas apresentações caem, na maior parte das vezes, no campo da simples representação e do sofrimento que vivem diariamente na realidade brasileira, fazendo com que raramente seja possível ir além e enxergar uma verdadeira representatividade, que apresenta as milhões de formas de ser quem se é, mesmo quando existe um pertencimento a um grupo em específico da sociedade.

Nesse caso, a escolha das telenovelas como objeto de estudo, se deu tendo como base o discurso do autor de novelas Euclides Marinho, como citado por Alencar (2004, p. 5): “Acho que para nós, brasileiros, a novela tem a mesma importância que Hollywood para a sociedade americana, porque ela nos mostra quem somos, ela nos revela a nós mesmos”. Spink e Medrado *et al.* (2013, p. 38) também fazem uma reflexão sobre esse assunto, ao dizerem que a mídia é dotada de um papel fundamental para a compreensão da produção de sentido, seja porque é persuasiva e contemporânea, gerando reflexão e compreensão sobre a realidade moderna, seja porque confere uma visibilidade sem precedentes para os acontecimentos, levando assim a novas descobertas.

A pesquisa em questão será realizada dentro do campo da CCT, focando, dessa maneira, na telenovela como um produto midiático, que é capaz de gerar identificação, debates, reflexões e até mesmo transformações sociais (BARBOSA;

¹ Pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado no momento do nascimento.

² Pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi designado no momento do nascimento.

³ Sigla referente à comunidade que envolve lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, travestis, pessoas *queer*, intersexos, assexuais, pansexuais, pessoas não binárias e mais.

GUERIM, 2020). Sendo assim, será trazida uma nova discussão para a área de administração, que apesar de possuir estudos que refletem sobre os hábitos de consumo e padrões relacionados à questões de gênero ou pessoas LGBTQIA+, como é o caso de Ostberg (2010), que fala sobre padrões de masculinidade na mídia, de Gurrieri (2021), que fala sobre o marketing patriarcal e a aniquilação simbólica feminina, de Kjeldgaard e Nielsen (2010), que analisam papéis de gênero na telenovela *Rebeldes*, ou de Kates (2003), que fala sobre homens gays e mulheres lésbicas em festivais de música, ainda é possível notar uma pequena abordagem com relação à temática de mulheres sáficas, incluindo não apenas lésbicas, como também mulheres bissexuais, notadamente no que diz respeito à análise de telenovelas brasileiras como produtos midiáticos dotados de significação e que, por isso, podem ser interpretados semioticamente. Tal fato se confirma, pois, segundo Abdalla e Brito (2016), a maior parte das pesquisas na área de administração envolvendo a questão do gênero, analisa estereótipos associados à masculinidade, deixando de analisar questões relacionadas à estereotipação da feminilidade, do corpo feminino, ou de outros gêneros pelo mercado e pela mídia. Assim, na visão das autoras, pesquisas futuras poderiam explorar não só mulheres cisgêneros e heterossexuais, mas homossexuais, transgêneros, bissexuais e “como essas narrativas influenciam na construção identitária de gênero desses grupos” (ABDALLA;BRITO, 2016, p. 11). Por outro lado, na área de comunicação social, ainda que existam trabalhos que analisem vivências LGBTQIA+ em telenovelas, como é o caso da dissertação de Rocha (2018), esta não optou pelo uso da semiótica como base metodológica de análise, e sim pela análise do discurso francesa, o que reforça a existência de uma lacuna teórico-metodológica, que será apresentada e preenchida pelo trabalho que segue.

1.3.2 Relevância prática da pesquisa

De acordo com o Grupo Gay da Bahia (GGB)⁴, a cada 19 horas, uma pessoa LGBTQIA+ é morta no Brasil (BRASIL DE FATO, 2021). Segundo o Relatório de Mortes Violentas de LGBTQIA+ no Brasil ocorridas em 2021, do GGB, cerca de 300 pessoas da comunidade (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, entre outros) sofreram morte violenta no país nesse mesmo ano, número que representa 8% a mais do que no ano anterior, sendo 276 homicídios e 24 suicídios, mostrando a grande intolerância que ainda se faz presente nacionalmente (AGÊNCIA BRASIL, 2022).

Em pesquisa divulgada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) do ano de 2022, aproximadamente 2,9 milhões de brasileiros se identificaram como homossexuais ou bissexuais, dentre 159,2 milhões de brasileiros entrevistados, havendo, pela primeira vez, uma busca pela compreensão da orientação sexual da população nacional. No entanto, para o instituto, esta quantidade pode estar subnotificada, visto que em virtude do estigma e preconceito existentes, algumas pessoas podem não ter se sentido à vontade para se autodeclararem como tal. Somado a isso, a Pesquisa Nacional da Saúde (PNS) ainda não coletou dados referentes à identidade de gênero em território nacional, o que continua deixando parte da comunidade LGBTQIA+ invisibilizada (AGÊNCIA BRASIL, 2022).

Ainda, segundo estudos da Getty Images e da GLAAD de 2021 disponibilizados no Meio & Mensagem, “a representação visual da comunidade LGBTQIA + ainda continua baixa e estereotipada em todo o mundo”.

A Elife e a SA365 (MEIO & MENSAGEM, 2021) também apontam que a sazonalidade no conteúdo LGBTQIA+ possui elevação da presença de publicações em junho, considerado o mês do orgulho e em datas natalinas, quando as marcas fecham parceria com influenciadores. Em junho de 2020, foram realizadas 13 publicações voltadas para esse *target*, enquanto em dezembro foram dez, ao passo que, em março do mesmo ano, não houve nenhuma publicação neste sentido.

⁴ Organização não governamental voltada para a defesa dos direitos dos homossexuais no Brasil, fundada em 1980.

Enquanto isso, os meses de setembro e outubro também apresentaram índices mais baixos, contando com apenas uma e duas campanhas, respectivamente.

Segundo reportagem publicada por Camila Nóbrega na página do Carta Capital de 2017: “O silenciamento de narrativas de (e sobre) as mulheres lésbicas é marcante não apenas na literatura como também na história do jornalismo e na trajetória da comunicação no Brasil. São narrativas distorcidas e silenciadas até hoje”. O mesmo acontece com mulheres bissexuais, que, de acordo com uma pesquisa feita pela GLAAD (*Gay and lesbian Alliance Against Defamation*) entre 2016 e 2017 e disponibilizada no site Otageek, foram mais retratadas na mídia do que os homens bissexuais. Porém, esse não é um motivo para comemoração, considerando que, na maior parte das vezes, essas personagens são usadas para reforçar o estereótipo da promiscuidade da bissexualidade ou são extremamente fetichizadas.

Em relação à questão da fetichização, conforme Ciccone (2020), o relacionamento amoroso entre mulheres é muitas vezes apagado pela sociedade, que o interpreta pura e simplesmente como um “objeto e mercadoria para o desejo ou usufruto masculino”. Desse modo, a autora ainda comenta o fato de que, até pouco tempo atrás, ao se pesquisar a palavra “lésbica” no Google, os primeiros resultados apresentados eram páginas de pornografia. Sendo assim, não apenas buscava-se capitalizar em cima de corpos femininos, como também hipersexualizá-los, como se não fossem dignos de algo que ultrapassasse a subserviência ao desejo do homem. Ou seja,

[...] o sexo/amor entre mulheres parece aqui não ser por si só portador de dignidade, mas dependente da autorização do patriarcado para existir, desde que possa servir ao desejo deste ou ao menos figurar seu imaginário como se fosse um fator ampliador ou legitimador da masculinidade (CICCONE, 2020, p. 154).

Desse modo, entende-se a importância de se abordar e explorar os significados gerados nas telenovelas, no que diz respeito à análise da representatividade dessa camada da sociedade. Ao considerar a TV Globo como empresa produtora das telenovelas a serem analisadas e a sua grande relevância como desenvolvedora de narrativas seriadas (LOPES, 2003), entende-se que o seu comprometimento com a abordagem de múltiplas realidades sociais pode gerar reflexão e transformação na sociedade. Isso porque, de acordo com Rocha (2018),

essas narrativas têm um caráter transclassista e conversam com pessoas de todas as classes sociais e pertencentes aos mais variados grupos. Ainda, conforme Barbosa e Guerim (2020), a telenovela é capaz de trazer uma “articulação próxima de discussões relevantes” sobre determinados momentos históricos pelos quais a sociedade brasileira passa, sendo estes retratados pela teledramaturgia, como uma representação ficcional da realidade, estando “a serviço da sociedade de consumo” (PESSÔA, 2013, p. 93). Assim, esta apresenta um panorama a respeito de cada momento corrente da sociedade, ao mesmo tempo em que influencia nas discussões que existirão entre as famílias brasileiras (BARBOSA; GUERIM, 2020).

Apesar de a internet e as redes sociais serem cada vez mais uma ferramenta de construção de significados culturais e sociais, as telenovelas continuam tendo um papel importante na construção identitária brasileira, permanecendo uma das principais vias de entretenimento do país. Assim, um recorte a partir da teledramaturgia ainda demonstra ser uma forma legítima e viável de abordar as lesbianidades no Brasil (BARBOSA; GUERIM, 2020, p. 162).

Logo, a partir da pesquisa, traz-se uma reflexão tanto aos *media* (produtores de conteúdos midiáticos), quanto àqueles que consomem o produto midiático telenovela, a respeito da forma como mulheres lésbicas e bissexuais vêm sendo apresentadas midiaticamente e se, essa apresentação, pode de fato ser considerada como um exemplo de representatividade.

1.4 Delimitação do estudo

Este estudo, realizado no campo da CCT, volta-se mais especificamente para abordar a questão das narrativas e significados envolvendo mulheres sáficas (lésbicas e bissexuais) no meio televisivo, nos contextos de três telenovelas brasileiras da TV Globo, de diferentes períodos da história contemporânea.

Quanto ao problema de pesquisa apresentado anteriormente, o estudo se delimita a buscar compreender esses significados com um viés interpretativista, por meio da semiótica discursiva da linha francesa, focando apenas em algumas personagens das telenovelas selecionadas: *Torre de Babel* (1998) - Leila e Rafaela, *Em Família* (2014) - Clara e Marina e *Um lugar ao sol* (2021) - Ilana e Gabriela. Nesse caso, as telenovelas em questão foram escolhidas pelo fato de terem se passado em momentos históricos relevantes, diacronicamente. A primeira delas, por

ter sido exibida no período pós-redemocratização e por ter se passado poucos anos após a retirada da homossexualidade da lista de doenças, pela Organização Mundial da Saúde (1990); a segunda, por ter sido exibida um ano após o Conselho Nacional de Justiça aprovar o casamento civil entre pessoas do mesmo gênero (2013) e por ter tido o primeiro casamento homoafetivo em telenovelas da história da televisão (BARBOSA; GUERIM, 2020); e a terceira, por ser a mais contemporânea, tendo sido exibida entre 2021 e 2022, após a criminalização da homotransfobia⁵ pelo Supremo Tribunal Federal (STF), em 2019. Desse modo, as três tiveram relevância em suas respectivas épocas.

⁵ Sentimentos negativos, discriminatórios ou preconceituosos em relação a pessoas que não se enquadram nos padrões heteronormativos ou binários de gênero estabelecidos socialmente.

REVISÃO DA LITERATURA

Para a realização desta pesquisa, o referencial teórico se baseia nos estudos de Cultura e Consumo e *Consumer Culture Theory*, com ênfase no consumo de bens simbólicos como produtores identitários; semiótica e narrativas; consumo midiático e telenovela brasileira; a teledramaturgia da TV Globo e as novas mídias conectadas; a história de mulheres sáficas na TV Globo; teoria *queer*; a discussão sobre representação e representatividade; e, por último, a questão da estigmatização social para com mulheres sáficas.

2.1 Cultura e Consumo

De acordo com McCracken (2003), a cultura pode ser definida segundo um conjunto de ideais e performances realizadas para conferir identidade a uma sociedade, o que acaba desenvolvendo critérios que permitam que as pessoas impactadas por ela possam não apenas construir, como também interpretar o mundo a sua volta. Ainda, segundo o mesmo autor (2003, p. 102).

Talvez as mais importantes categorias culturais sejam aquelas que segmentam a comunidade humana em distinções de classe, status, gênero, idade e ocupação. Categorias culturais de tempo, espaço, natureza e pessoa criam o vasto corpo das categorias. Juntas, elas dão origem a um sistema de distinções que organiza o mundo dos fenômenos. É assim que cada cultura estabelece sua própria visão de mundo peculiar, e é assim que cada uma delas expressa os entendimentos e as regras apropriados a um contexto cultural e absurdamente inapropriados para os demais.

Além disso, para McCracken (2003, p. 103), “as categorias culturais são constantemente consubstanciadas nas práticas humanas”. Sendo assim, são esses membros de uma determinada cultura que vão ser os responsáveis por se engajarem em constituir e construir o mundo em que vivem. É por esse motivo que, para o autor, os objetos materiais de uma cultura são tão importantes para defini-la. Isso porque, em sua visão, estes possuem uma função “performativa”, “à medida que dão ao significado cultural uma concretude que ele não teria para o indivíduo”.

Seguindo esse mesmo caminho, para Belk (1988, p. 141; PRELINGER, 1959), a cultura está também relacionada a posses. Essas posses compõem o ser e são dotadas de diversos significados para cada pessoa, incluindo: partes do corpo, processos psicológicos ou intraorganísmicos, características e atributos de identificação pessoal, posses e produções, ideias abstratas, outras pessoas, objetos próximos ao ambiente físico e objetos distantes ao ambiente físico. Ou seja, as posses prolongam-se para além de questões materiais, associando-se também à questões identitárias, que se interligam à composição do “eu” individual de cada um. Sendo assim, na sua visão: "esses achados sugerem que, além do controle sobre objetos, o controle por objetos também pode contribuir para que um item seja visto como parte de si mesmo. Ou seja, podemos impor nossas identidades a posses e posses podem nos impor suas identidades” (BELK, 1988, p. 141).

O self de um homem é a soma total de tudo o que ele pode chamar de seu, não apenas seu corpo e seus poderes psíquicos, mas suas roupas e sua casa, sua esposa e filhos, seus ancestrais e amigos, sua reputação e obras, suas terras e sua conta bancária. Todas essas coisas trazem as mesmas emoções. Se elas prosperam, ele se sente triunfante; se elas diminuem e morrem, ele se sente derrubado - não necessariamente no mesmo grau para cada coisa, mas da mesma maneira para todos (BELK, 1988, p. 139).

Sobre essa temática, Rocha (2006) definiu a questão do consumo segundo um sistema simbólico que é capaz de classificar não apenas objetos, como também múltiplas identidades, conectando objetos a indivíduos e também determinando similaridades e distinções nas relações sociais que se estabelecem. Este ainda afirma (2006, p. 86) que “através do consumo, a cultura expressa princípios, estilos de vida, ideias, categorias, identidades sociais e princípios coletivos”.

Por isso, surgiu a expressão “cultura do consumo”, que, na visão de Slater (2002), tem a ver com o modo dominante de reprodução cultural estabelecido no Ocidente moderno. Esta, por meio da conexão entre hábitos culturais e valores, bem como entre práticas e instituições fundamentais, torna-se capaz de definir as relações de mercado no mundo capitalista.

O consumo é um fenômeno totalmente cultural. [...] O sistema de design e produção que cria os bens de consumo é uma empreitada inteiramente cultural. Os bens de consumo nos quais o consumidor desperdiça tempo, atenção e renda são carregados de significado cultural. Os consumidores utilizam esse significado com propósitos totalmente culturais. Usam o significado dos bens de consumo para expressar categorias e princípios culturais, cultivar ideias, criar e sustentar estilos

de vida, construir noções de si e criar (e sobreviver a) mudanças sociais (MCCRACKEN, 2003, p. 11).

Em linha com McCracken (2003), para Hall (2006), o sujeito pós - moderno, ao contrário do sujeito iluminista - este marcado por sua centralidade e racionalidade - não pode ser definido apenas por uma, mas por diversas e plurais identidades, sendo estas não fixas, mas variáveis, líquidas e mutáveis conforme o momento, o local e as influências culturais do tempo. Por conseguinte, Barbosa e Campbell (2006, p. 22) apontam que os bens de consumo são usados “para mediar nossas relações sociais, conferir status, construir identidades e estabelecer fronteiras entre grupos e pessoas”. Assim, segundo eles, o consumo “é um mecanismo social percebido pelas ciências sociais como produtor de sentido e de identidades, independentemente da aquisição de um bem” (BARBOSA; CAMPBELL, 2006, p. 26).

2.2 ***Consumer Culture Theory***

Para Arnould e Thompson (2005, p. 868), *Consumer Culture Theory* (CCT) é a vertente teórica que se refere ao “conjunto de perspectivas teóricas que abordam as relações dinâmicas entre as ações de consumo, o mercado e os significados culturais”. Ainda, de acordo com os autores, a CCT não é uma teoria unificada e grandiosa, nem aspira a tais reivindicações nomotéticas, embora represente uma pluralidade de abordagens teóricas e objetivos distintos. Por outro lado, os pesquisadores da CCT compartilham uma orientação teórica comum para estudarem a complexidade cultural que liga pragmaticamente seus respectivos esforços de pesquisa. Arnould e Thompson (2007) também afirmam que, enquanto a estrutura do CCT engloba uma epistemologia cultural, também pode-se notar um paralelo conflitante entre os diálogos hiper-reflexivos que acontecem em sua tradição e a política, que a fragmentou em uma coleção de facções políticas identitárias após o ano de 1968.

Em *Consumer Culture Theory*, existem quatro estruturas comuns principais de interesse para estudos teóricos (ARNOULD; THOMPSON, 2007): 1) o padrão sócio-histórico do consumo (envolve classe, etnia, gênero e outras categorias sociais), 2) culturas de mercado (aborda dinâmicas socioculturais envolvidas em

comunidades de marcas, fãs e microculturas do consumidor), 3) ideologias de mercado mediadas em massa e estratégias interpretativas dos consumidores (práticas discursivas, imagéticas e representações materiais de ideologias do consumidor no mercado) e, por último, 4) projetos de consumo identitários (jogo de identidade, imagem do corpo e representação do self). Esta pesquisa localiza-se prioritariamente na intersecção entre 1 e 3, tendo em vista que aborda a questão do gênero associada a um produto midiático de consumo: a narrativa seriada telenovela.

O termo “cultura do consumidor” também é capaz de conceituar um sistema interconectado de imagens, textos, bem como de objetos produzidos comercialmente e que são utilizados pelos mais variados grupos sociais, contribuindo para que sejam construídas práticas, identidades e significados sobrepostos e até conflitantes. Assim, contribui-se para que seja dado sentido ao coletivo e aos ambientes, orientando as experiências e vidas de seus membros (KOZINETS, 2001 *apud* ARNOULD; THOMPSON, 2005).

De acordo com Geertz, a CCT é capaz de conceituar a cultura como o próprio tecido de experiência, significado e ação, enquadrando os horizontes de ação, sentimento, pensamento e até mesmo padrões de comportamento, o que cria sentidos específicos associados a simbolismos constituídos para determinados grupos (GEERTZ, 1983 *apud* ASKEGAARD; KJELDGAARD, 2002; HOLT, 1997; KOZINETS, 2002; THOMPSON; HIRSCHMAN 1995).

Pode-se concluir, portanto, que a teoria da cultura de consumo envolve práticas particulares associadas a questões hedônicas, estéticas e até mesmo ritualísticas, que atuam de forma a estabelecer estruturas sociais construídas em volta de múltiplas realidades e experiências (BELK *et al.*, 2003; CURASI; PRICE; ARNOULD, 2004; HIRSCHMAN, 1985; MICK E FOURNIER, 1998; PRICE *et al.*, 2000; ROOK, 1985; THOMPSON, 1996).

2.3 Semiótica e narrativas

Mick (1986) afirma que as raízes da Semiótica remontam pelo menos a era pré-socrática, em que Hipócrates foi capaz de identificar sintomas (sinais) manifestados corporalmente como transportadores de mensagens a respeito de

estados físicos ou mentais. Assim, embora esta tenha descendências tão antigas, não foi até a virada do século XX que a Semiótica alcançou sua identidade por intermédio de obras desenvolvidas de forma independente pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure e o filósofo inglês Charles Sanders Peirce. Saussure chamou essa ciência de semiologia, denominando-a de estudo dos signos e do que eles são compostos para que possam produzir sentidos sociais (MICK, 1986). A partir daí, começou-se a falar em significantes e significados, sendo os primeiros marcados por uma imagem acústica e os segundos, por um conceito (MICK, 1986, p. 197).

Para Greimas, segundo o que afirma Fiorin (1999), foi proposto que se “refletisse acerca das condições pelas quais fosse possível um estudo científico da significação”, buscando construir uma semântica não lógica, mas linguística, que seria marcada por se ocupar da análise da significação tal como é fornecida pelo código da língua. Desse modo, a semiótica, em sua vertente francesa, não se interessa pela verdade absoluta dos enunciados, mas sim por sua veridicção. Ou seja, pelos efeitos de sentido de verdade por meio dos quais um discurso é capaz de se apresentar como verdadeiro, falso ou mentiroso, por exemplo (FIORIN, 1999).

Foi com base na análise desses significados, que Barthes (1971) explicou a estrutura da narrativa. De acordo com ele, esta envolve: a linguagem da narrativa (a relação homológica entre a frase e o discurso, bem como os níveis do sentido que um determinado texto é capaz de transmitir), as funções (a determinação das unidades, a classe das unidades e a sintaxe funcional), as ações (o estatuto estrutural dos personagens, o problema do sujeito e o actante), a narração (a comunicação narrativa e a situação da narrativa) e, por último, o sistema da narrativa (a língua como articulação e como integração). Ainda, conforme afirma Fiorin (1999), no trabalho clássico de Vladimir Propp, procurava-se abordar, “em meio a uma enorme diversidade de modos de manifestação narrativa (oral, escrita, gestual, pictórica etc.), de tipos de narrativa (mitos, contos, romances, epopeias, tragédias, comédias, fábulas etc.) e de realizações concretas, as invariantes narrativas”. Para Barthes (1971), existe uma diferença entre as estruturas abstratas e invariantes, dos revestimentos concretos, que se tornam responsáveis pela “singularidade” de narrativas, quando analisados individualmente.

Por outro lado, conforme afirma Fiorin (1999), a ideia do percurso gerativo de sentido se inicia a partir da constatação de que se faz necessário explicar o fato de que o discurso é da ordem da estrutura e do acontecimento. Dessa maneira, além

de identificar invariantes, deve-se considerar a variabilidade histórica que reveste essas mesmas invariantes. Por isso, entende-se que esse modelo tem como principal objetivo ser preditivo e explicativo, com base em um ponto inicial, até uma ideia final, buscando entender a maneira como uma dada estrutura narrativa é apresentada.

Outro estudioso da semiótica francesa e das narrativas é Landowski (2014), que afirma, em sua proposta de sociossemiótica, que a gramática narrativa é marcada por dois polos diametralmente opostos. O primeiro é o polo que envolve a operação manipulação e programação, onde se garante a eficácia da intervenção humana sobre o mundo por meio dos princípios da regularidade e da intencionalidade, quando “o funcionamento supõe o reconhecimento recíproco dos parceiros da ação enquanto sujeitos dotados de ‘competências modais’ (do tipo querer, saber etc.)”. Já o segundo é o polo da operação ajustamento e assentimento, que é fundado sobre os regimes da sensibilidade e da aleatoriedade, respectivamente. Nestes últimos, entende-se que os indivíduos dependem do ajustamento ao outro e dos decretos da sorte/ do que o destino lhes reserva para o futuro.

Neste presente trabalho, as narrativas analisadas são narrativas de textos sincréticos. Estes, segundo afirma Zinna (2001, p. 9), envolvem diversos aspectos a serem interpretados, tais quais: ordens de disposição (sobreposição, transparência, colocação em movimento), suporte visual e diferentes códigos apresentados. Assim, são interpretadas desde imagens, até cores, melodias e movimentos, o que permite uma análise completa de todos os fatores que as permeiam.

Na visão de Machado (1999), uma das categorias de narrativas é a narrativa seriada. Esta, segundo ele, é composta por três subgrupos que se fazem presentes na televisão. No primeiro caso, encaixa-se a narrativa única, que também pode ser considerada como uma união de diversas narrativas entrelaçadas e paralelas. Esse é o caso dos teledramas, das telenovelas e também de algumas séries ou minisséries. No segundo caso, encaixam-se as produções televisivas em que cada episódio é composto por uma narrativa completamente diferente, com começo, meio e fim, onde a única repetição são os personagens ali presentes. Um exemplo, segundo o autor, é o seriado *Malu Mulher* (1979). Por último, existem também aquelas narrativas onde não apenas os episódios são independentes, como também os personagens, os cenários e às vezes, até mesmo, os diretores e roteiristas mudam

completamente. É o caso da série brasileira *A comédia da vida privada*, de 1995 (MACHADO, 1999).

No trabalho, o objeto de estudo é especificamente a telenovela. Esta, segundo Limoli (2014), “cria sua ficção a partir de uma intriga, passível de uma desconstrução estrutural em elementos pertinentes”. Sendo assim, conforme afirma ela, o estudo da semiótica está solidamente aparelhado para tratar de textos ficcionais dotados de diferentes graus de complexidade, surgindo, no caso da telenovela, que é uma narrativa seriada ficcional, como um instrumental de grande poder de análise, tanto em relação ao enunciado, em seu aspecto verbal, por meio de trocas de diálogos, como também em relação ao sincretismo das linguagens, que se mesclam para a elaboração do significado e da troca (LIMOLI, 2014, p. 143)⁶.

Semioticistas e narratólogos concordam que a busca de um objeto-valor envolve não apenas a junção do actante, sintagmaticamente desdobrada em disjunção e conjunção, mas, também e principalmente, um universo de emoções, expectativas e paixões, que, por sua vez, determinam o espaço tensivo da enunciação, no qual enunciador e enunciatário assumem posições específicas como produtores do discurso (LIMOLI, 2014, p. 143).

Quanto ao enunciador, este busca fazer crer que o mundo apresentado nas narrativas é um mundo natural, de forma que o telespectador creia que aquele é o mesmo mundo que ele vive na vida real (ANTUNES, 2009).

Ao mencionar o texto da mídia televisiva, lida-se diretamente com o conceito de **lisibilidade semiótica**. Este, conforme afirma Noëlle Sorin (1996, p. 124), pode ser definido como: “[...]um processo textual no interior do qual o texto, através de seus níveis de estrutura e da rede de seus componentes e ações, gera interpretações previstas em sua estratégia, levando, assim, o leitor-modelo a uma interpretação global”.

Ainda, segundo Limoli (2014), apesar de ser vítima de inúmeros preconceitos, a telenovela “insere-se no cotidiano dos brasileiros como entretenimento e curiosa fonte de informação/ formação, mesmo que as camadas mais intelectualizadas procurem negar esse fato”. A autora também afirma que a narrativa seriada perpassa o caráter da encenação de um texto ficcional, sendo também um conjunto de paratextos e epitextos que se alimentam da trama, do

⁶ Ver CORTINA, A., SILVA, F. *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Cultura Acadêmica Editora. Série trilhas linguísticas, nº 25, 2014.

estrelato e, especialmente, das emoções coletivas. Somado a isso, para Limoli (2014, p. 147), compreende-se que o componente mais profundo pertencente ao gênero telenovela é a existência de uma arquienuñiação em constante atividade, o que torna ainda mais difícil de compreendê-la como dotada de uma fonte única de sentido.

É válido ressaltar que a telenovela é marcada por um suspense que cria um grande aspecto tensivo associado a ela. Este é marcado pela característica da espera, fazendo com que o espectador precise acompanhar vários capítulos até que descubra qual será o seu verdadeiro desfecho.

Logo, torna-se possível entender que:

[...] a telenovela é exemplar para se entender as duas facetas do texto, em suas propriedades de comunicação e significação. De um lado, há um script compartilhado por atores, que nada mais é que um texto autoral, de natureza dramática, excetuando-se algumas peculiaridades da ficção televisiva. Trata-se, portanto, de um objeto signifiante, passível de análise enquanto texto sincrético. De outro lado, existe a troca efetiva entre os participantes de um mesmo discurso, que se propaga na comunidade receptora pelo compartilhamento de emoções, suspense e intencionalidades diversas (merchandising, campanhas públicas, auto referência televisiva etc.), tornando-se um fenômeno de comunicação extremamente abrangente (LIMOLI, 2014, p. 167).

2.4

Consumo midiático e telenovela brasileira

“A novela brasileira é um produto cultural do nosso país. Quando me perguntam: “você faz *soap opera*?”, eu digo: “não, eu faço novela brasileira!”

Antônio Fagundes - documentário 70 anos esta noite, TV Globo, 2021

Para Jacks (*et al.*, 2014b), consumo midiático tem relação com tudo aquilo que a mídia oferece, seja nos grandes meios, como televisão, rádio, jornal, revista e internet ou mesmo nos produtos e conteúdos que são oferecidos por estes meios – como novelas, filmes, moda, publicidade e diversos outros. Dessa maneira, “a oferta da mídia também representa o estímulo ao consumo, que pode ocorrer tanto pela oferta de bens, quanto de tendências, comportamentos e muito mais”, explorando não apenas o que se opta por consumir, como também o contexto em que as pessoas se envolvem com o produto consumido (FELIZOLA;BRAGA, 2017).

De acordo com Spink, Medrado *et al.* (2013), a mídia não é apenas um meio poderoso de criar e fazer circular conteúdos simbólicos, mas também de gerar, além da transformação, a reestruturação dos espaços de interação, propiciando novas configurações aos esforços ligados à produção de sentido. Ainda, segundo eles, a mídia é capaz de discutir a reconfiguração entre espaços e as dimensões do público e do privado, valendo-se de seu poder de dar visibilidade aos fenômenos sociais e de construir novas dinâmicas interacionais.

A mídia assume um papel fundamental no processo de compreensão da produção de sentido, seja porque é persuasiva no mundo contemporâneo e, portanto, instrumental na conformação da consciência moderna, ou mesmo porque confere uma visibilidade sem precedentes aos acontecimentos, incluindo aí novas informações e descobertas (SPINK; MEDRADO *et al.*, 2013, p. 38).

Apesar disso, na visão de Lipovetsky (1989), por meio do embasamento no estudo desenvolvido por Edgar Morin, a mídia possui grande capacidade de entregar um universo de lazer ancorado na ideia do sonho, do esquecimento e também da mudança de ares, o que faz com que, ao mesmo tempo em que esta dá visibilidade a esses fenômenos sociais mencionados por Spink, Medrado *et al.* (2013), também permite que o telespectador se “desligue” momentaneamente da miséria e da monotonia gerada pela vida cotidiana.

Já segundo Thompson (1995), a mídia compõe um sistema cultural complexo, composto por uma dimensão simbólica, por intermédio de um constante jogo entre signos e sentidos, que envolve reconstrução, armazenamento, reprodução e circulação de produtos recheados de significados, tanto para quem os produziu (os *media*) quanto para quem os consome (espectadores), gerando grande influência sobre o cotidiano das pessoas.

Complementando essa visão, para Rocha (2018, p.27):

Para que se possa entender os meios de comunicação enquanto esses espaços produtores de significados, precisamos resgatar a noção de cultura, lembrando que é no âmbito da malha cultural que se encontra a esfera simbólica. A cultura fornece bens simbólicos e já não mais pode ser pensada fora das novas estruturas comunicativas da sociedade, uma vez que elas configuram boa parte de suas apostas e de seus pesadelos.

Um exemplo de produto midiático de grande impacto no contexto brasileiro e latino-americano é a telenovela. Segundo Martín-Barbero (2001), este é o

principal formato de ficção seriada da televisão brasileira, tendo tido um desenvolvimento que, conforme afirma o autor, acompanhou o desenvolvimento da tecnologia, surgindo pouquíssimo tempo após a inauguração da TV, logo no início da década de 50. Algumas de suas principais características, envolvem o fato do seu processo de produção e gravação ter início antes mesmo do roteiro estar totalmente fechado, o que permite que o público receba as informações e as julgue, de forma que estas se tornem passíveis de alterações, caso necessário.

O protótipo das telenovelas brasileiras surgiu em 1951, com o lançamento de *Sua vida me pertence*, ainda na antiga TV Tupi (REBOUÇAS, 2009). Contando com apenas dois capítulos semanais, foi apenas em 1963, por meio da TV Excelsior, que as produções começaram a ser exibidas seis vezes na semana, por meio de *2-5499 Ocupado*, narrativa inspirada em roteiros latinos que provinham do México, da Argentina e de Cuba (HAMBURGER, 2005, pp. 29-30).

Ainda, de acordo com Rebouças (2009), a fórmula brasileira da telenovela teve o seu pontapé inicial no ano de 1970, por intermédio de colaborações de grandes romancistas e poetas, que contribuíram diretamente com o surgimento de anti-heróis e figuras femininas originais, além da influência do teatro de vanguarda, da colaboração entre a comédia e a tragédia e da linguagem coloquial. Seguindo esse percurso, foi apenas três anos mais tarde, que a TV Globo trouxe a primeira telenovela colorida para a TV brasileira: *O Bem Amado*. Por meio desse fato, a emissora conseguiu um grande impacto, tornando-se rapidamente líder de audiência no ramo televisivo, ainda que tenha havido o surgimento de novas empresas, como a TV Manchete, em 1983.

Foi pouco antes dos anos 1980, no entanto, que as telenovelas começaram a abordar os chamados “temas sociais e políticos”, o que contribuiu para que ganhassem cada vez mais uma função educativa e informativa, em suas tramas de 200 a 250 capítulos, com duração média de 55 minutos, exibidas de segunda a sábado. Depois da realização de pesquisas de audiência feitas pelas emissoras brasileiras, as temáticas principais das telenovelas acabaram divididas em diferentes horários, de acordo com o público atingido, sendo os horários normalmente preenchidos com: romance às 18 horas, comédia às 19 horas e drama às 20 ou 21 horas (REBOUÇAS, 2009).

Em relação à atuação da novela como importante agente social, esta conseguiu instigar a criação de legislações por meio de discussões promovidas em

seu conteúdo. Um exemplo aconteceu em *Escalada* (Globo, 1975), onde a crise conjugal dos personagens centrais da trama, levou a uma forte discussão das leis vigentes no país sobre a temática do divórcio (XAVIER, 2007 p. 59). Além disso, ela também contribuiu para influenciar diretamente na aprovação de algumas leis no Congresso Nacional, como foi o caso de *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2006), na qual foi trazida uma campanha pela aprovação do Estatuto do Idoso (CASTRO, 2005 p. 38).

Na visão de Pallottini (2012), a trama apresentada na televisão leva tempo até que se fixe no imaginário coletivo do telespectador, devendo, desse modo, ser repetitiva em muitos aspectos. Somente assim, o público poderá “saber o que espera e esperar o que sabe”, por meio da entrega de conflitos provisórios e definitivos, sendo estes últimos apenas solucionados nos capítulos finais. Sobre essa temática, inclusive, conforme afirma Rebouças (2009), a chamada “transformação” e liberação dos personagens é um dos percursos mais comuns nas novelas, justamente porque são, geralmente, associados à ascensão social. Assim, quando um personagem não realiza a trajetória paradigmática de superação, os telespectadores da obra ficam insatisfeitos. Tal situação acontece porque, de acordo com Larrosa (1998, p. 65), essas novelas tradicionalmente abordam

a própria constituição do herói através das experiências de uma viagem que, ao se voltar sobre si mesmo, ‘conforma’ sua sensibilidade e seu caráter, sua maneira de ser e de interpretar o mundo. Assim, para o autor, nas narrativas ditas clássicas, existe uma espécie de entrelaçamento entre uma viagem interior e uma viagem exterior e, nesse processo, o viajante vai construindo sua consciência, sensibilidade e caráter.

Somado a esses fatos, de acordo com Rocha (2018), além da televisão ser um lugar estratégico para a construção da percepção de mundo de um determinado povo, a telenovela, no caso do Brasil, se constitui enquanto uma narrativa primordial da nação (LOPES, 2010), tendo, portanto, um impacto gigantesco nos mais diversos aspectos da vida do povo brasileiro. Nesse caso, conforme a própria autora afirma, esse produto midiático abre debates sobre gênero, sexualidade e raça, para diferentes camadas sociais, podendo gerar conversas e ampliar o conhecimento sobre determinados temas (LOPES, 2002) apesar de, em alguns momentos, poder cair nos chamados estereótipos, em busca de simplificar a compreensão da narrativa (BACCEGA, 1998). Complementando essa informação, segundo Barbosa e Guerim (2020), as telenovelas, sobretudo aquelas apresentadas em horários nobres,

possuem um acesso muito mais amplo às mais diversas classes sociais. Desse modo, de acordo com Silva (2015, p. 15), podemos analisar nessas mídias uma “disputa de representações” entre grupos hegemônicos e grupos subalternos pelo espaço de construção de realidades sociais.

Logo, por conta de tudo o que foi exposto nesta seção, a apresentação de mulheres lésbicas e também bissexuais nas telenovelas é, por consequência, uma forma de trazer discussões, identificações e maneiras de se existir dentro do imaginário coletivo cultural brasileiro, mostrando diferentes faces de uma mesma existência, além da forma como, na existência em si, cria-se e transforma-se o contexto político (BARBOSA; GUERIM, 2020).

2.5

A teledramaturgia da TV Globo e as novas mídias conectadas

Fundada por Roberto Marinho em 1965, a TV Globo integra as Organizações Globo, o maior conglomerado de mídia, comunicação e entretenimento de toda a América Latina. Em 2008, a empresa foi apontada como a maior rede de televisão brasileira, contabilizando cinco emissoras próprias (situadas no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Brasília) e 131 afiliadas (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008).

De acordo com dados fornecidos pela empresa, há cerca de cinco anos (TV Globo, 2017), a TV Globo já alcançava mais de cem milhões de pessoas por dia por intermédio de seus programas. Além disso, segundo dados do Negócios Globo (2021), cerca de 99,43% da população brasileira tem acesso ao canal. Sua abrangência também pode ser medida na comparação com outros países, tendo em vista que, em 2008, a empresa detinha a segunda maior audiência mundial no horário nobre (atrás apenas da rede norte-americana CBS), com seus produtos sendo exportados para mais de 130 países (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008).

Destaca-se o fato de que, aproximadamente, 90% da programação da TV Globo é produzida pela própria empresa. Em dados de 2007, mostrou-se que, apenas naquele ano, seus estúdios produziram, em média, 2455 horas de programas, o que era equivalente a mais de 1200 longas-metragens. A maior parte desse trabalho foi desenvolvida na própria Central Globo de Produção (CGP), também chamada de Projac. Com sua sede em Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio de

Janeiro, o Projeto Jacarepaguá foi construído para aumentar a produtividade, obter custos de produção menores, melhoria em tecnologia, além de mais qualidade no ambiente de trabalho. A empresa conta com diversos tipos de produções, que fizeram parte da sua história, como: programas infantis, *reality shows*, programas de humor, minisséries e telenovelas, sendo estas últimas um dos principais produtos comerciais da empresa (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008).

De acordo com Alencar (2002), a Globo foi responsável por constituir o modo brasileiro de se produzir telenovelas e por transformá-las em um produto de consumo nacional. Isso porque a empresa desenvolveu uma série de mudanças no processo produtivo da telenovela, instaurando, como exemplo, a divisão do trabalho, por meio da criação de departamentos responsáveis pelas diferentes etapas da produção (roteiro, direção, figurinos, cenários, iluminação, sonoplastia etc.). A emissora também investiu no treinamento e na formação dos profissionais que atuavam nesses departamentos, buscando constituir um corpo de especialistas que soubessem “fazer televisão” e não mais apenas produzir “teatro, cinema, rádio e literatura “na televisão” (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008).

Segundo Alexandre Ishikawa, diretor de produção da TV Globo, em entrevista dada a Oguri, Chauvel e Suarez (2008), a novela estreia com cerca de 12 a 18 capítulos gravados com antecedência. Ainda, segundo o diretor, como a matéria-prima com que se está trabalhando é o ser humano, “se o Tony Ramos ficar doente, tem que esperar ele ficar bom ou encontrar alguma solução”. No entanto, mesmo havendo um risco em não se produzir mais episódios antes da estreia, Ishikawa afirmou que a TV Globo valoriza a dinâmica de produção e exibição atuando de maneira conjunta, o que possibilita que alterações possam ser feitas na telenovela, caso algo não seja bem recebido pela audiência (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008, p. 42).

Conforme afirma Mário Lúcio Vaz, as mudanças nas teledramaturgias não são aleatórias, havendo uma necessidade de se obedecer à coerência da história, tendo como base o destino traçado para os personagens dentro da perspectiva da trama. Em entrevista dada a Oguri, Chauvel e Suarez (2008), o diretor ainda afirmou que é muito raro que as sinopses passem por alterações na Globo, a não ser que seja extremamente necessário. Nesse sentido, a sinopse parece se aproximar do que seria o modelo básico, o conceito que vai guiar toda a “improvisação” dos diversos profissionais envolvidos no projeto. Com base nessa estrutura técnica, cada um dos

envolvidos (diretores, cenógrafos, figurinistas, atores, departamento comercial, de marketing etc.) é capaz de criar uma dinâmica de parcerias, com certa autonomia entre as partes.

Somado a isso, a Globo foi a primeira emissora de televisão a se utilizar de pesquisas realizadas com os telespectadores para planejar e administrar sua grade de programação. Segundo a autora Lucia Abreu (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008), quando se fala em público, a empresa está se referindo àqueles que entram em contato por meio de cartas, imprensa, telefonemas para a antiga Central de Atendimento ao Telespectador (CAT), pesquisas qualitativas ou índices de audiência, coletados por meio do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística).

O Painel Nacional de Televisão (PNT), sistema utilizado pela empresa para aferição eletrônica da audiência minuto a minuto, baseia-se na instalação de people meters em uma amostra fixa determinada estatisticamente segundo parâmetros sociodemográficos (painel). O objetivo principal do PNT é oferecer ao mercado uma descrição do consumo de TV no mercado brasileiro traduzida em informações de estado de sintonia, audiência domiciliar e individual, penetração, perfil, alcance e frequência de exposição ao meio (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008, p.43).

Atualmente, com o avanço das tecnologias, a TV Globo teve que se reinventar, buscando respostas da audiência em novos canais digitais. Alguns deles são: o *Twitter*, o *Facebook* e o *Instagram*, por onde os consumidores podem debater, discutir e apresentar suas visões e indignações a respeito do que está ocorrendo nas telenovelas (BORGES; SIGILIANO, 2020). Segundo Jenkins *et al.* (2014, p. 57), o *twitter* propicia novos modos de interagir socialmente e culturalmente, além de facilitar o compartilhamento de recursos, conversações e coordenação de comunidades, por meio de sua eficiência na criação de contato entre pessoas que se interessam pelos mesmos assuntos. Desse modo, a Globo pode fazer inferências a respeito do público e, assim, obter uma resposta direta daquilo que ele pensa, quanto às mensagens transmitidas no produto midiático em questão.

Para a roteirista Calza (1996), tudo pode mudar se os índices de audiência apontarem para um desastre. O enredo pode ser transformado, personagens podem ser completamente descaracterizados para evitar um fracasso. Ela salienta que contar uma história é uma façanha, e que os roteiristas têm que lidar com um “antagonista” – o telespectador, seu crítico implacável, que, se não se satisfizer, muda de canal (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008, p.44).

Todavia, vale salientar que, segundo afirma Eneida Nogueira (diretora da divisão de pesquisa em 2008), na Globo, “o autor é o rei”⁷. Ou seja, não são estabelecidas amarras para o seu processo de criação, e, mesmo que seja percebida alguma alteração na audiência, cabe a ele decidir se ou o que mudará a partir disso (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2008).

É importante ressaltar que, atualmente, a Globo conta, também, com uma plataforma de *streaming*: o *Globoplay*. Segundo o site da revista Forbes (2021), esta supera, inclusive, a Netflix, no Brasil, acumulando mais de vinte milhões de assinantes do serviço. Vale ressaltar que, em um primeiro momento, a plataforma surgiu para ampliar o alcance dos produtos televisionados na TV Globo, mas, com o tempo, o *Globoplay* conquistou vida própria, investindo em conteúdo original e fazendo agora o caminho inverso (*Globoplay* - TV aberta, ao invés de TV aberta - *Globoplay*).

Para Ana Carolina Lima (REVISTA FORBES, 2021), *head* de conteúdo da plataforma, o diferencial é conhecer o público melhor do que os rivais. “Conhecer o mercado, produzir conteúdo para brasileiros e falar com o consumidor [são os pontos principais], e nesses dois últimos fatores, o *Globoplay* soma forças com a Globo e se destaca”.

Isso mostra que, de acordo com Brennan (2016, p. 68) “a TV não está morrendo, mas apenas mudando a sua forma de atuação”, de forma que a internet transformou a televisão em uma mídia conectada, capaz de adaptar-se às mudanças no ecossistema midiático e ocupar um espaço social privilegiado. Assim, ela conquista um espaço que avança para além do ambiente doméstico e ganha mobilidade, alcançando audiências remotas e pontuais, que permitem maior conectividade social. Ou seja, “há uma percepção crescente de que, para boa parte dos espectadores e na maioria das vezes, as grades de programação não são uma prisão, mas proporcionam uma experiência de curadoria” (BRENNAN, 2016, p. 68).

⁷ Essa abordagem acontecia até alguns anos atrás, mas, atualmente, vem havendo uma certa modificação.

2.6

A história de mulheres sáficas nas telenovelas da TV Globo

Conforme afirma Louro (2004), não foi até o século XIX que o termo homossexual começou a ser utilizado historicamente. Isso porque, até os séculos anteriores, relações entre pessoas do mesmo sexo eram tidas como “sodomia”, termo utilizado para se referir a qualquer prática que não tinha como fim a procriação. Sendo assim, por muito tempo a homossexualidade foi demonizada e tratada como algo associado à promiscuidade e também à doença, desumanizando o sujeito que agia como tal (GÓIS, 2001; TREVISAN, 2018; LOURO, 2001). A bissexualidade, por outro lado, começou a ser debatida enquanto uma sexualidade real apenas em meados do século XX, se referindo a pessoas que têm uma atração por mais de um gênero. Apesar disso, práticas bissexuais não são recentes, havendo pessoas que se relacionam dessa forma há muitos anos, passando pela Grécia Antiga, pelo Japão Antigo, pela Roma antiga e, até mesmo, pelos rituais dos povos indígenas (LAURINDO, 2020). A sexualidade feminina, no entanto, por ser constantemente enxergada como um tabu, apenas passou a ser debatida após a revolução industrial, enquanto o feminismo lésbico surgiu em meados da década de 70, visando debater sobre identidades femininas não heteronormativas e buscar, enfim, um maior espaço na sociedade (GOMIDE, 2006). Isso mostra que o que anteriormente era chamado de homossexualidade no século XIX, voltava-se extraordinariamente para a homossexualidade masculina, e não para a feminina, sendo esse debate trazido somente anos mais tarde (KATZ, 1996, p. 69).

É válido ressaltar que, no Brasil, no entanto, durante os primeiros anos de aprofundamento nos debates lésbicos, vivia-se, também, o período ditatorial (1964-1985), marcado pela censura e repressão a tudo aquilo que fosse contra os ideais pregados pelo governo, o que também refletiu na expressão e vivência da identidade homossexual durante aquele momento histórico (SANCHEZ, 2013). Somado a isso, no início dos anos 80, com o advento da AIDS/HIV no Brasil, o discurso da patologização da homossexualidade volta a ser trazido, reforçando o estigma de que os sujeitos não heteronormativos carregavam uma doença, que deveria, a todo custo, ser combatida (SANCHEZ, 2013). Foi apenas em 1985 que se descobriu que outros grupos sociais também poderiam ser infectados por ela, sendo esta considerada, a partir daí, como uma doença sem fronteiras, quando ganha, enfim, o

status de epidemia. Nessa época, a síndrome já contava com mais de 400 casos registrados no Brasil, sendo este considerado o quarto país com mais registros de caso no mundo (TREVISAN, 2018). Alguns anos depois, em 1990, a homossexualidade deixa de ser vista de forma patológica pela Organização Mundial da Saúde (OMS), período em que também ocorre a criação da sigla GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes) pelo jornalista André Fischer, sendo, posteriormente, substituída pela sigla LGBTQIA+, mais inclusiva para com identidades que não se encaixam em padrões normativizados de gênero e sexualidade existentes na sociedade (SANCHEZ, 2013).

Sendo assim, em relação às narrativas seriadas ficcionais teledramatúrgicas da TV Globo que envolvem personagens sáficas, essa trajetória teve início no ano de 1974, no período ditatorial brasileiro, com a telenovela *O Rebu*. Segundo Barbosa e Guerim (2020), a sua trama envolvia duas personagens: Roberta (Regina Vieira) e Glorinha (Isabel Ribeiro), que terminaram os seus relacionamentos heterossexuais para ficarem juntas. Nesta trama, a sexualidade das duas era muito escondida. Havia um silenciamento dos debates sobre essa questão, assim como uma estigmatização em cima de mulheres lésbicas. Isso criava uma linha tênue entre a “vergonha” e o “orgulho” e entre a “liberdade” e a “segurança”, havendo um enorme medo da reação da sociedade quanto a esse envolvimento (FERNANDES, 2014). Depois desta, ainda na década de 70, houve uma tentativa de se trazer protagonismo lésbico para a novela *Os gigantes*, em 1979, mas a censura não permitiu que Paloma (Dina Sfat) e Renata (Lídia Brondi) ficassem juntas. Posteriormente, em 1981, a novela *Ciranda de Pedra* trouxe uma personagem lésbica, Letícia (Mônica Torres), que foge do padrão heteronormativo, ao não performar feminilidade, sendo, portanto, vista como mais “masculina”. Nesta, a personagem termina a novela sem estar em um relacionamento estável (BARBOSA; GUERIM, 2020). Depois, vieram muitas outras telenovelas que trouxeram personagens lésbicas ou bissexuais: *Vale Tudo* (1988), *Bebê a bordo* (1988), *Salsa e Merengue* (1996 - quase dez anos após a novela anterior), *A Indomada* (1997), *Torre de Babel* (1998), *Mulheres Apaixonadas* (2003), com o primeiro beijo “selinho” entre mulheres, em telenovelas, da história da TV Globo (sendo posterior apenas ao “selinho” do teleteatro *Calúnia*, de 1963, da TV Tupi); *Celebridade* (2003), *Senhora do Destino* (2004), trazendo algo inédito: a adoção de uma criança por parte do casal ao final da trama (BORGES, 2007); *Belíssima*

(2005), *A Favorita* (2008), *Fina Estampa* (2011) e as mais recentes: *Em Família* (2014), em que aconteceu o primeiro casamento entre personagens sáficas da história brasileira das telenovelas (BARBOSA; GUERIM, 2020); *Babilônia* (2015), que contou com um casal formado por duas mulheres mais velhas, Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathalia Timberg); *Malhação: Viva a diferença!* (2017), com um casal formado por duas adolescentes; *O Segundo Sol* (2018), que abordou com profundidade o processo de construção de uma família não heteronormativa, havendo uma naturalização maior dos beijos entre mulheres; mais atualmente, em 2019, aconteceu *Amor de Mãe*, que também contou com um relacionamento entre duas personagens, Leila (Arieta Corrêa) e Penha (Clarissa Pinheiro), que começaram a trama sendo muito amigas, além de parceiras de crime e terminaram como amantes; e, por último, *Um lugar ao sol* (2021), que abordou o relacionamento de Ilana (Mariana Lima) e Gabriela (Natália Lage), somado a temas como a maternidade e a homossexualidade compulsória.

Dando prosseguimento a esse tema, em outubro de 2021, foi lançado o documentário *Orgulho além da tela*, no *Globoplay*, em homenagem ao *Coming Out Day*, celebrado no dia 11 de outubro. Nele, são trazidas mais de 50 pessoas, sendo elas: autores de telenovelas com personagens LGBTQIA+ ao longo da história da emissora, atores que os interpretaram e telespectadores das tramas, que prestam depoimentos a respeito do impacto que estas narrativas tiveram com o passar das décadas, em 3 capítulos.

O primeiro capítulo fala dos primeiros 30 anos: do momento em que surge o primeiro personagem até o momento em que a pauta avança na teledramaturgia nos anos 90, muitas vezes estabelecendo uma relação com o período que o Brasil estava vivendo. A gente passa pela ditadura, pela epidemia do HIV e pela censura, resgatando como essas temáticas impactaram as novelas. O segundo capítulo já abarca o momento em que os personagens LGBTQIA+ começam a ter histórias mais aprofundadas nas telenovelas. É quando a gente começa a ver os beijos, as famílias, as tramas, como o primeiro beijo entre duas mulheres em 'Mulheres Apaixonadas', o beijo que não foi dado em 'América', o beijo entre dois homens em 'Amor à Vida', famílias homoafetivas sendo retratadas com naturalidade. Já o capítulo três traz as tramas que abordaram questões de gênero. Menos sobre com quem você se relaciona e mais sobre quem você é. E terminamos com um olhar de futuro, do que a gente quer ver nos próximos anos na televisão (Antônia Prado, diretora do documentário *Orgulho além da tela*).

Tal documentário se inicia com um depoimento muito importante de Aguinaldo Silva, autor de várias teledramaturgias brasileiras. Este afirma: “As primeiras telenovelas que traziam a pauta da homossexualidade, sempre colocavam

as personagens em um lugar pejorativo, caricato, em que elas pareciam pessoas tristes ou pessoas que tinham algum problema”.

Segundo Sanchez (2013), nesse primeiro momento, quando a sociedade presenciava os últimos anos da ditadura, é possível perceber que as telenovelas funcionavam, no sentido foucaultiano (FOUCAULT, 1976) do termo, para resgatar valores das teses eugenistas disseminadas no final do século XIX e até a metade do século XX, onde os sujeitos que não se enquadrassem no espectro da sociedade dita fecundante eram tidos como “anormais” ou “desviados”.

Depois, um telespectador entrevistado traz o seguinte depoimento: “Não tem nada de errado em brincar e ser caricato, mas existem outras formas de ser e de se existir enquanto pertencente àquele grupo”.

Posteriormente, existe um momento em que aparece uma notícia do jornal da Globo do ano de 1990, onde afirma-se que a homossexualidade, em 17 de maio daquele mesmo ano, deixou de ser retratada como doença pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A partir daí, a novela, como um produto que “busca espelhar a realidade”, conforme um dos entrevistados afirma, começa a se transformar positivamente para acompanhar a sociedade. É válido ressaltar aqui, que o autor de novelas Dennis Carvalho, aponta que antes desse momento, “era praticamente impensável colocar um beijo entre duas mulheres nas tramas, tendo em vista que a sociedade nem sequer pensava ou refletia sobre a possibilidade de um beijo homossexual”. Este ainda complementa dizendo que “o casal de mulheres da telenovela *Vale Tudo*, na época, chocou muito mais do que se fosse um casal de homens”.

Vale salientar que, mesmo após a homossexualidade ser retirada da lista de doenças, a receptividade do casal Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) de *Torre de Babel* (1998) foi muito negativa, conforme depoimento do próprio autor Silvio de Abreu. Este comentou: “A audiência de *Torre de Babel* caiu muito por conta do casal lésbico.”

Depois, são trazidas telenovelas mais atuais, mas onde, ainda assim, houve comentários de telespectadores sobre a falta de expressões físicas ou beijos por parte dos casais ali apresentados. Nesse momento, um deles afirma: “É muita inocência achar que uma empresa que é comercial vai apenas se preocupar com a questão artística. Quando alguém da parte financeira dá sinais de que aquilo vai impactar na publicidade, o principal foco está aí.”

Apesar disso, é interessante comentar sobre o impacto social positivo da narrativa seriada ficcional, apresentada no documentário. Tal fato pode ser percebido por meio de comentários de atores, como Alinne Moraes e Mateus Solano. Esta diz que, na época em que interpretou Clara, namorada de Rafaela, em *Mulheres Apaixonadas*, senhoras a paravam no supermercado dizendo que queriam muito que as duas ficassem juntas. Já o segundo diz que, como ator, não existe nada mais importante do que sentir que está fazendo a sociedade refletir e mudar de alguma forma.

O documentário também apresenta notícias jornalísticas que mostram que em 2010, foi dado aos homossexuais o direito de adotar filhos no Brasil, enquanto, em 2013, o direito de casar no cartório, aprovado pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ), conforme afirmam Risk e Santos (2021). Somado a isso, em 2019, o Supremo Tribunal Federal (STF) aprovou a criminalização da homotransfobia. Nos anos posteriores, portanto, podem-se notar tais temáticas sendo trazidas para o âmbito de algumas telenovelas, tais como *Em família* (2014). Sobre ela, Giovanna Antonelli, que interpretou Clara na trama, comentou: “Eu acho que a forma como a história delas foi contada foi muito amorosa, singela e delicada”.

Com isso, a produção se encerra com Glória Perez, escritora e roteirista de telenovelas da TV Globo, bem como alguns telespectadores, falando sobre o que esperam da dramaturgia nacional em relação à temática *queer*, quanto a projeções futuras.

Eu espero que continuem incluindo a população LGBTQ+ nas novelas e séries, mas espero que sempre sejam tratados como pessoas e não como pautas (Glória Perez).

Queria que a gente não precisasse mais ficar provando que ser LGBTQ+ é normal o tempo todo e fôssemos além (telespectador).

Queria ver existências menos caricatas e mais reais (telespectador).

Abaixo, encontra-se a Tabela 1 onde são mostradas todas as novelas com personagens sáficas da história da TV Globo.

Tabela 1 - Personagens sáficas ao longo da história das telenovelas da TV Globo

1974	O Rebu	Glorinha e Roberta
1979	Os gigantes	Paloma e Renata
1981	Ciranda de Pedra	Letícia
1986	Selva de Pedra	Cíntia e Fernanda
1988	Vale Tudo	Cecília, Laís e Marília
1988	Bebê a bordo	Joana
1996	Salsa e Merengue	Dayse e Teresa
1997	A Indomada	Vieira e Zenilda
1998	Torre de Babel	Leila e Rafaela
2003	Mulheres Apaixonadas	Clara e Rafaela
2004	Senhora do Destino	Eleonora e Jenifer
2005	Belíssima	Rebeca e Karen
2006	Malhação	Marcela
2008	A Favorita	Catarina e Stela
2010	Tititi	Lourdes
2011	Insensato Coração	Araci
2011	Fina Estampa	Íris e Alice
2013	Sangue Bom	Vívian e Tábata
2014	Em Família	Clara, Marina, Vanessa e Flavinha
2015	Babilônia	Teresa e Estela
2015	Totalmente Demais	Adele
2016	A Lei do Amor	Flávia e Gabi
2016	Rock Story	Vanessa
2017	Malhação: Viva a diferença!	Lica e Samantha
2018	O Segundo Sol	Maura e Selma
2019	Bom Sucesso	Gláucia
2019	Órfãos da Terra	Camila e Valéria
2019	Amor de Mãe	Leila e Penha
2021	Um lugar ao sol	Ilana e Gabriela

Fonte: elaborada pela autora (2022).

Com relação à tabela construída acima, torna-se interessante notar que, no princípio, a periodicidade com que personagens sáficas apareciam era muito menor, chegando a haver um intervalo de quase dez anos entre algumas telenovelas. No entanto, atualmente, percebe-se que em alguns anos, como 2019, por exemplo, chegaram a haver três telenovelas que abordaram a temática LGBTQIA +, por meio de personagens lésbicas ou bissexuais que compunham os seus respectivos núcleos. Apesar disso, de acordo com o site do Gshow em matéria do ano de 2021, a emissora já produziu mais de 321 novelas ao longo de sua história, das quais, a maior parte dos personagens eram heterossexuais. Tal fato mostra uma grande disparidade, quando se compara com o aparecimento de mulheres sáficas, que estiveram presentes em menos de 30 dessas obras e sendo representadas por meio de poucos intérpretes.

2.7 Teoria *queer*

A analítica *queer* fundamenta-se nos estudos realizados por Foucault (1976) e reproduzidos em vários de seus livros, como *A história da sexualidade*, por exemplo, em que este defende “uma visão pós-identitária e fragmentada em relação ao pensamento identitário/binário hegemônico sobre a sexualidade e os estudos de gênero”, abordando não somente a característica histórica da sexualidade (MISKOLCI, 2007), como também a sua capacidade de agir como dispositivo de poder (SOUZA;CARRIERI, 2010). Isso porque, para ele, “uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo; [...] (a burguesia) converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia“, garantindo, como consequência, uma dominação sobre aqueles que não pertenciam a esse grupo (FOUCAULT, 1980, p. 119). Nesse sentido, fazendo um paralelo com Lacan, o sujeito nasce e cresce sob o olhar de outro indivíduo, só podendo saber de si e se entender por meio de uma perspectiva que não seja a sua, sempre se constituindo e se identificando a partir dos termos estabelecidos por ele, como se houvesse uma espécie de condicionamento (KRISTEVA, 1981), que faz com que esse sujeito dividido viva, constantemente, na inútil busca pela completude. Para Foucault, no entanto, é justamente por intermédio desse contato direto com perspectivas externas, que o indivíduo se depara com o normativo, que impõe

relações discursivas de poder, podendo, assim, ser capaz de criar a subversão. Isso porque, em sua concepção, este é o momento exato em que o indivíduo não normativo pode se reconhecer como não pertencente à hegemonia social e, assim, tornar-se capaz de articular práticas de resistência (LOURO, 2004, p. 91). Dessa forma, Foucault empenha-se em estudar os “tipos” de sexualidade, mas também como se ampliaram as maneiras de controlá-la. Esse processo acabou desenvolvendo, segundo ele, um “discurso reverso”, isto é, um discurso produzido a partir do lugar que tinha sido apontado como a sede da perversidade, como o lugar do desvio e da patologia: o lugar do inominável, onde encontra-se a homossexualidade (LOURO, 2004, p. 38).

Partindo desse princípio, em *Problemas de Gênero*, Butler (2021) apresenta uma discussão pós-estruturalista, pertencente à terceira onda do feminismo, a respeito do fato de que, muitos dos debates feministas e contemporâneos acabaram envolvendo uma discussão em cima de uma ideia de “mulheres” como um todo, desconsiderando-se, desse modo, suas respectivas interseccionalidades (etnia, sexualidade, raça etc.). Sendo assim, mulheres pertencentes à comunidade LGBTQIA+, por exemplo, muitas vezes acabavam sendo oprimidas dentro de um próprio movimento que tinha como objetivo incluí-las, ao não abordar com profundidade sobre existências que não seguiam um padrão heteronormativo, reforçando-se, assim, uma heterossexualidade compulsória. Ou seja, se os homens cisgêneros, heterossexuais, brancos e pertencentes a classes hegemônicas representavam um “eu” e as mulheres que correspondiam a esses mesmos padrões representavam um “outros” (BEAUVOIR, 2000; MARIANO, 2005), então aqueles que não se enquadravam nessas definições, assumiam uma posição que se assemelhava a uma não-existência ou a um quase não-lugar (LOURO, 2004, p. 84), socialmente. Para Louro:

Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos do gênero e da sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das “normas regulatórias”, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas (LOURO, 2004, p. 18).

Seguindo esse percurso, conforme afirma Safatle (2015, p. 178), o termo *queer* passou por um processo de resignificação associado à pertencimento e

poder, pela comunidade LGBTQIA+, tendo em vista que, sua tradução clássica, traz diversos significados pejorativos, que fazem menção a tudo aquilo que é estranho, pervertido, desviante ou, até mesmo, anormal (LOURO, 2004). Assim, de acordo com Safatle (2015), tendo em vista essa transformação de sentido, o termo começou a ser usado no sintagma “teoria *queer*”, inicialmente pela feminista italiana Teresa de Lauretis (1991).

[...] *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 [...]. *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, 2004, p. 38-39).

Dessa maneira, Butler (1990) começa a pensar sobre essa possível subversão, que se desenrola por meio de um contexto de busca pela compreensão daquilo que é visto como inesperado e que, justamente por isso, nos leva a questionar as estruturas discursivas de gênero construídas para limitar os corpos, que também poderiam ser construídos de formas diferentes. Isso porque, conforme afirma Lauretis (1994), é como se o discurso da heterossexualidade fosse firmemente imposto desde o início, em cada recém-nascido, como a promessa e o cumprimento de cada instinto componente, assumindo-se, portanto, que todos seguem e sempre seguirão esse modelo.

Vale ressaltar, também, que o termo *queer* abordado pelos pesquisadores dessa analítica, não se restringe apenas às identidades sexuais que desviam da heteronormatividade, como também a qualquer forma de produção identitária que fuja a um padrão hegemônico preestabelecido (SOUZA, 2017). Por isso, segundo Eloisio Moulin de Souza (2017), “a capacidade dos conceitos da teoria *queer* serem aplicados a diversas outras formas de identidades faz dela uma abordagem com potencial de aplicação, inclusive em identidades organizacionais”.

Retornando a *Problemas de Gênero* (2021):

Observa-se não só que as ambiguidades e incoerências nas práticas heterossexual, homossexual e bissexual - e entre elas - são suprimidas e redescritas no interior da estrutura reificada do gênero disjuntivo e assimétrico do masculino/ feminino, mas que essas configurações culturais de confusão de gênero operam em lugares de intervenção, denúncia e deslocamento dessas reificações. Em outras palavras, a “unidade” do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a

identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2021, p. 67).

Em seu livro, Butler (2021) aborda a questão de que, a partir do momento em que se nasce, existe toda uma construção envolvendo o sexo anatômico, o gênero e suas performances, bem como a sexualidade e o desejo, que acabam por reforçar um ideal heteronormativo de comportamento. Isso porque, tal lógica, segundo Louro (2004, p. 15), implica que esse referido sexo é capaz de determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo, como se não houvesse outras possibilidades a serem seguidas, que não a ordem prevista. Nesse caso, quando alguém não corresponde a alguma dessas instâncias, perseguindo um padrão heterossexual, ao não performar um certo padrão de feminilidade ou não se identificar como heterossexual, por exemplo, está sendo gerado um problema de gênero. Um exemplo capaz de ilustrar bem este ponto é o trabalho de Ferreira e Pereira (2020), ao mostrar como mulheres transexuais são estigmatizadas por não se enquadrarem ou performarem de acordo com um padrão estético feminino dominante. Por isso, Butler (2021, p. 26) afirma, trazendo novas possibilidades que não apenas aquela que se resume à heterocisnormatividade e a um efeito performativo que reforce o percurso sexo-gênero-sexualidades, em busca da heterossexualidade compulsória:

Quando o status construído do gênero é teorizado como realmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino.

Apesar disso, de acordo com Butler (2021, p. 56), na sociedade atual em que se vive, o gênero não é um substantivo, mas também não é um conjunto de atributos flutuantes, pois seu efeito é **performativamente**⁸ produzido e imposto pelas práticas reguladoras de coerência admitidas a cada gênero, partindo-se,

⁸ Torna-se importante ressaltar a diferença entre o conceito de performatividade e o conceito de performance. Isso porque o último está diretamente ligado a uma escolha pessoal do indivíduo sobre algum grupo a que queira pertencer ou alguma atividade que deseje exercer, incorporando, por suas decisões, ritos e práticas de um grupo à sua identidade; enquanto isso, o primeiro é um conceito social imposto ao indivíduo, como algo que ele “necessariamente” precisa performar para viver em uma sociedade binarista. Desse modo, uma criança, ao nascer e ser rotulada como menina ou menino, já recebe diversas influências externas do que deve fazer para que seja construída dentro de uma vivência tida socialmente enquanto feminina ou masculina (ABDALLA; BRITO, 2016).

notadamente, de uma instância binária, que limita essas visões às noções de masculino e feminino.

Wittig (*apud* BUTLER, 2021, p. 59) afirma que: “A ficção linguística do “sexo” é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de identidades em conformidade com o eixo do desejo heterossexual”. Butler (2021, p. 66) também afirma que, muitas vezes, lésbicas são vistas como caminhoneiras (*butch*) ou como femininas (*femme*), o que tenta trazê-las para um contexto de replicação de um modelo heterossexual. No entanto, a categoria em que essas mulheres se encontram é completamente dissonante do modelo heteronormativo, o que faz com que, mesmo que a lésbica feminina possa lembrar o modelo heterossexual, ela ainda o subverta ao mesmo tempo. Por outro lado, em relação à bissexuais, esta afirma que essa orientação sexual é muitas vezes vista socialmente e culturalmente como impossível, sendo recusada por não se encaixar nem completamente no viés homossexual, nem completamente no viés heterossexual, subvertendo ambos (BUTLER, 2021, p. 138; SCOTT, 1995). Segundo Butler:

Não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada. O “impensável” está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura dominante. A teoria que presume a bissexualidade ou a homossexualidade como o “antes” da cultura, e que situa essa “prioridade” como fonte de uma subversão pré-discursiva, proíbe efetivamente, a partir de dentro dos termos da cultura, a própria subversão que ela defende de forma ambivalente à qual se opõe.

Complementando o pensamento apresentado anteriormente, Louro (2004) ainda apresenta que, diante de uma lógica binária, marcada por oposições de feminino e de masculino ou de homossexual e de heterossexual, sempre haverá um polo que é desvalorizado. Por isso, ao seguir-se esse sistema, torna-se impossível pensar em sexualidades que fogem desses dois polos extremamente opostos, justamente porque o múltiplo é algo que foge à lógica dual.

Ainda, de acordo com Rubin (1984), no chamado círculo da hierarquia sexual é mostrado o que é e o que não é tido como expressão normativa e hegemônica da sexualidade. Dentre essas expressões, estão aquelas que ficam dentro dos limites do que é visto como “aceitável”, “bom” e “normal”, como: o

heterossexual, o monogâmico⁹ e o procriativo. Já, de outro lado, tem-se as expressões *queer*, ou aquelas que se encontram fora dos limites esperados, sendo tidas como anormais e desviantes, como: o homossexual, o promíscuo e o casual (Figura 1). Desse modo, compreende-se que determinadas expressões sexuais são mais assimiladas dentro de uma sociedade heteronormativa que outras, de forma que, caso alguém subverta o desejo heterossexual, mas se mantenha dentro dos limites do chamado *charmed circle*, essa pessoa será menos excluída socialmente que alguém que subverte mais de um padrão.

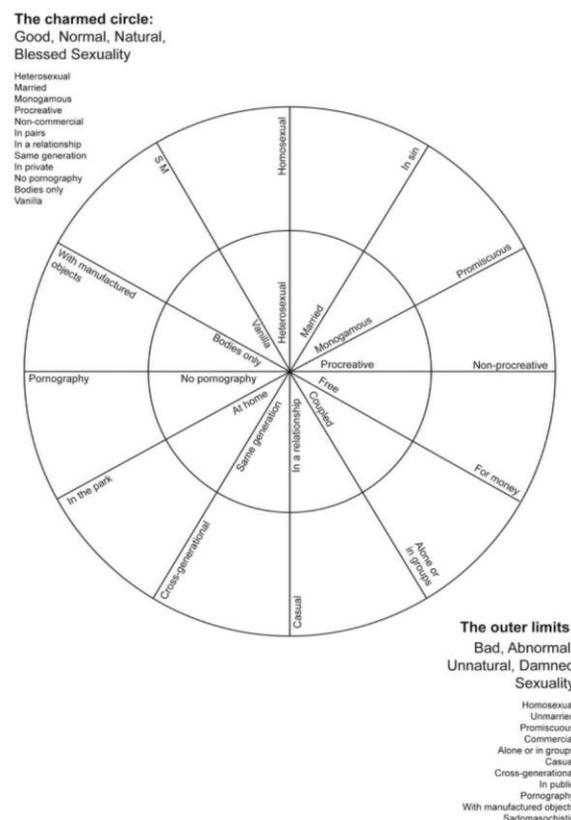


Figura 1 - O círculo da hierarquia sexual. Gayle Rubin (1984)

Fonte: *Thinking Sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality*.

Por último, David Gauntlett traz um resumo das principais ideias da teoria *queer* no livro *Media, Gender and Identity: an introduction* (2002, p. 147): a identidade não é fixa, sendo pouco mais que um conjunto de significados culturais e sociais que o indivíduo expressa ou que são ditas por ele; acredita-se ter uma identidade essencial por conta da repetição de discursos sobre ela; gênero é uma performance, reforçada pela repetição; a divisão binária entre masculino e feminino

⁹ Forma de relacionamento em que um indivíduo possui apenas um parceiro afetivo ou sexual.

é uma construção social feita em cima de uma visão binária de homem e mulher, o que também é uma construção social; e devemos desafiar as visões de masculino e feminino existentes socialmente, causando problemas de gênero. Em suma, “[...] transgredir a lógica estabelecida, pensar o impensável, admitir o insuportável, atravessar limites [...] buscar fissuras na episteme dominante e ousar ir além” (LOURO, 2004, p. 93).

2.8

Representação, representatividade e estigmatização

Hall (2016) aponta que o sentido é produzido dentro da linguagem, por meio de “vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de ‘linguagens’”. Assim, o sentido é produzido pela prática e pelo trabalho da representação, sendo construído pela prática do significante, isto é, daquele que produz sentidos.

Segundo Gomes (2018), as representações podem contribuir para que um objeto ou pessoa seja apresentado ao mundo por meio de nomeações verbais ou não verbais. Sendo assim, nos *reality shows*, por exemplo, performa-se uma representação, visto que existe a imagem do herói, bem como a imagem do vilão. Já para Landowski (2014), a realidade social é construída por meio da subjetividade das relações humanas. Assim, as interações entre sujeitos produzem representações que constroem o social, o político e o literário, por exemplo. Ainda, conforme aponta Moscovici (2000, p. 46), as representações são como imagens e significações, responsáveis por equiparar “toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem”. Desse modo, elas permitem que as pessoas compartilhem ideias e formas já presentes e construídas no imaginário coletivo populacional. Isto posto, as representações sociais são “construções culturais que passam a determinar a realidade” (MOSCOVICI, 2000; MORATELLI, 2019). À vista disso, essas representações podem ser resumidas como imposições realizadas sobre os membros de uma determinada sociedade, sendo consequências de uma série de repetições estruturais e transformações propagadas ao longo das gerações (MOSCOVICI, 2000, p. 37). No entanto, apesar dessas visões serem capazes de ajudar no processo de identificação em cima de um grupo societário em específico,

elas também podem contribuir para que se caia nos chamados estereótipos. Para Gomes (2018):

A mesma lógica se aplica à pergunta e à resposta sobre o que alguém faz e a prova da classificação, de sua função como representação social, de sua colocação como protótipo, de seu papel hierárquico (ou colocação como estereótipo e toda gama de marcas positivas e negativas que lhe acompanham) está no fato de que ninguém estará livre de um certo desconforto, dependendo da situação em que a questão é posta, com relação ao que faz. Nas funções cognitivas e nas representações sociais os estereótipos são centrais, portanto, são centrais também à formação de grupos, às identificações por delinear tanto um ideal de eu quanto apontarem para objetos e ações de sua realização (GOMES, 2018, p. 44).

Assim, de acordo com Bardin (1977, p. 47):

Um estereótipo é a representação de um objeto (coisas, pessoas, ideias) mais ou menos desligada de sua realidade objetiva, partilhada pelos membros de um grupo social com uma certa estabilidade. Corresponde a uma medida de economia na percepção da realidade, visto que uma composição semântica preexistente, geralmente muito mais concreta e imagética, organizada em redor de alguns elementos simbólicos simples, substitui ou orienta imediatamente a informação objetiva ou a percepção real. Estrutura cognitiva e não inata (submetida à influência do meio cultural, da experiência pessoal, de instâncias e de influências privilegiadas como a comunicação de massa), o estereótipo, no entanto, mergulha as suas raízes no afetivo e no emocional, porque está ligado ao preconceito por ele racionalizado, justificado ou engendrado.

Esses estereótipos, quando negativos, tornam-se prejudiciais para a imagem de determinados grupos sociais, podendo acabar por contribuir para a criação de estigmas sociais em cima desses sujeitos. Segundo Goffman (1988, p. 6) “correspondem a um atributo profundamente depreciativo” que fazem com que aquele que está à nossa frente, seja visto como dotado de um fator que o diferencia de outros que se encontram em uma mesma categoria social, fazendo com que seja percebido como mau, perigoso ou até mesmo fraco. Assim, ele deixa de ser considerado como uma criatura comum e total, sendo reduzido a uma pessoa estragada ou diminuída ao não humano (GOFFMAN, 1988, p. 165).

Por outro lado, a representatividade, segundo afirma Nwabasili (2017) envolve questões muito mais complexas do que uma simples representação de um grupo social. Isso porque, deve-se buscar retirar determinadas pessoas do chamado “lugar comum” estereotipado em que estas são colocadas, trazendo-as, por consequência, para uma posição de empoderamento e transformação que não as reduza a sofrimentos, preconceitos, performances específicas ou

hipersexualizações. Assim, é importante repensar como os grupos hegemônicos estão produzindo determinados conteúdos, visando gerar reflexões sobre qual tipo de imagem e de simbolismos estão sendo repassados para os outros a respeito de determinadas vivências. Ou seja, a representatividade envolve não apenas aparecer em algum lugar, como também compor os espaços de decisão, ter poder de mudança e ocupar os mais diferentes ambientes, mudando as estruturas de poder e não contribuindo para que determinadas pessoas sejam reduzidas ao mínimo que se sabe sobre um grupo social (ou então resumindo todos os que pertencem a um mesmo grupo como tendo um mesmo estilo de comportamento). Em vista disso, Nwabasili (2017, p. 131) afirma:

[...] A representatividade social por si só, sem comprometimento político - ideológico com identificações específicas, ou com a implosão e reconfiguração dos padrões institucionalizados de valorização cultural, sem um comprometimento com um sentido específico de reconhecimento relacionado à paridade de participação e sem empatia para com determinados lugares e grupos sociais a serem aceitos como internamente heterogêneos impossibilitará um novo regime de visibilidade, representação e reconhecimento das minorias sociais em obras ficcionais e/ou fora delas.

Ao falarem especificamente a respeito da representatividade LGBTQIA+, Gomillion e Giuliano (2011) apontam que esta gera pertencimento, buscando trazer uma diversidade de abordagens, além de combater o *bullying*, o isolamento, a depressão e o suicídio. Desse modo, ela acontece quando pessoas pertencentes a esse grupo social são colocadas em uma posição de grande impacto e relevância, sem que haja o reforço de estigmas. Isso porque:

Modelos de mídia também podem influenciar nas características e valores de personalidade dos indivíduos através do processo de identificação. Feilitzen e Linne (1975) sugeriram dois tipos primários de identificação: identificação de similaridade e identificação de desejos. Identificação de similaridade é definida como encontrar semelhanças ou idealizar uma figura da mídia, vivendo indiretamente de suas atividades. A identificação de desejos, por outro lado, ocorre quando um indivíduo deseja se assemelhar a uma figura da mídia devido às qualidades atraentes dessa figura, como fama e atratividade (GOMILLION; GIULIANO, 2011).

Assim, entende-se que, quando um indivíduo é representado na mídia de maneira diversa, mostra-se a possibilidade daquele que pertence ao grupo representado também poder se expressar de uma dada maneira e existir em

diferentes espaços. Ou seja, a representatividade traz cada vez mais o espelho real de uma sociedade mais diversa, mais complexa e mais rica, em que as linguagens são menos produzidas, mais documentárias, mais verdadeiras e críveis. A representatividade, assim, envolve transparência, legitimidade, inclusão, diversidade e inovação. Entende-se, resumidamente, que a representação é mais próxima de um teatro, enquanto a representatividade é mais próxima da verdade (LALOUM, 2016).

2.9 Estigma e preconceito com mulheres sáficas

Na visão de Gurrieri (2021), mulheres, de uma forma geral, muitas vezes são apresentadas como objetos sexuais recheados de expectativas hegemônicas idealizadas e preestabelecidas na sociedade. Por causa disso, ao falar especificamente em mulheres sáficas, entende-se que existe um enorme estigma (GOFFMAN, 1988) que as envolve, por causa do fato de – somado ao que já foi mencionado – estas ainda contraporem a heteronormatividade (BUTLER, 2021). A elas, é cobrado passar pelo processo de *coming out* ou saída do armário, onde quebram com várias expectativas hegemônicas de uma só vez, seja quando se reconhecem como não- héteros ou mesmo quando se identificam como tal para os outros (SEDGWICK, 1993). Para Eve Sedgwick (1993), a maior parte das pessoas que pertence à comunidade LGBTQIA+ faz parte de algum armário, mesmo que já tenha se “assumido” para muitos de seu convívio próximo. Isso porque, conforme ela, essas pessoas sempre estarão conhecendo novas pessoas, o que representará novas portas a serem quebradas e novos armários a serem abertos (SEDGWICK, 1993).

Rohden (2002) afirma que até o final do século XIX, as mulheres vistas como saudáveis eram aquelas que não tinham desejos sexuais. Portanto, esperava-se da mulher a não abordagem e a não exploração do próprio prazer. Por causa disso, o sexo no matrimônio tinha como objetivo o plano sexual-procriativo, de forma que quando um homem buscasse por um casamento, a escolha era por mulheres reprodutoras, enquanto as mulheres mais erotizadas eram tidas por amantes. O desejo feminino, desse modo, foi construído socialmente como algo voltado exclusivamente para a satisfação e para as vontades do homem, passando a

ser questionado apenas a partir da revolução industrial, quando as mulheres, aos poucos, foram conquistando mais independência e autonomia e buscando o seu direito à liberdade sexual (OLIVEIRA;REZENDE;GONÇALVES, 2018). Em consequência, tal construção discursiva da sexualidade feminina ao longo da história, acabou fazendo com que mulheres lésbicas, por exemplo, fossem constantemente vistas como violentas e agressivas. Isso ocorre pelo fato de não estarem de acordo com o padrão heteronormativo socialmente imposto e contraporem expectativas binárias de gênero atribuídas às mulheres durante muito tempo, no que diz respeito ao prazer, fazendo com que muitas vezes acabem associadas à características performáticas do masculino, em forma de estigma (HART, 1994). Ou seja, a mulher lésbica é vista como uma “não-mulher”, que tem como característica marcante a violência, bem como um fator predatório, incontrolável e até mesmo insaciável associado (GOMIDE, 2006). Acrescentado a isso, na visão de Straayer (1996), existe um grande problema de ameaça associado ao padrão da família heteronormativa quando se fala em mulheres sáficas. Isso porque, segundo o autor, histórias que envolvem essas mulheres “eliminam o homem”, mostrando que talvez ele não seja tão necessário quanto se pensa, para a constituição e afirmação de uma relação válida e reconhecida socialmente (STRAAYER, 1996).

Apesar do que foi apontado anteriormente, conforme afirma Sanchez (2013), ao falar-se em relacionamentos envolvendo pessoas LGBTQIA+ na mídia, corpos que subvertem o padrão heteronormativo raramente costumam ser demonstrados em situações envolvendo atos sexuais. Desse modo, estes são muitas vezes apresentados com trocas afetivas similares a um relacionamento de amizade, tendo em vista que são reduzidos àquilo que a sociedade marcada pela heterossexualidade compulsória espera deles. Ou seja, uma enorme discriminação nos seus relacionamentos afetivos - sexuais, o que leva a uma não exploração e a um não reconhecimento de todos os desdobramentos que existem em relações homoafetivas (SANCHEZ, 2013). Por outro lado, na visão de Ciccone (2020), também existe um outro polo da não-visibilidade de um envolvimento sexual real entre pessoas LGBTQIA+, mais especificamente relacionado à questão das mulheres sáficas. Para ela, essas mulheres muitas vezes são apresentadas de maneira altamente hipersexualizada na mídia, como se o prazer feminino

homoafetivo existisse apenas com o objetivo puro e simples de satisfazer o homem heterossexual (CICCONE, 2020).

Já, ao mencionar especificamente mulheres bissexuais, compreende-se que o estigma também é muito grande, tendo como base o fato de que a sociedade estipula a existência de um desejo não apenas heteronormativo, como também unilateral, o que faz com que aquilo que elas sentem seja muitas vezes desconsiderado ou, ainda, associado a uma dúvida, incerteza e lugar de deslocamento (MOREIRA *et al.*, 2021). Nesse sentido, romper com a polarização hétero x homo, ou “pluralizar o objeto de desejo, vem sendo alvo de constantes discórdias” (CAVALCANTI, 2007, p. 16).

A forma como a bissexualidade é aqui apresentada nos indica que ela não é vista como uma identidade possível, muito menos legítima. Há um jogo entre as noções de heterossexualidade e homossexualidade que parece indicar que o exercício da bissexualidade não é lido por si só, mas como uma estratégia de esquiva, dissimulação, disfarce, ou seja, uma tentativa de manter-se no armário (MOREIRA *et al.*, 2021, p.9).

Por último, no que diz respeito à população LGBTQIA+ de maneira geral, Almeida e Soares (2021; LOURO, 2001) apontam que a LGBTfobia surge no lugar de uma não aceitação e incorporação social de corpos entendidos como desviantes das normas esperadas para o seu gênero, o que leva a uma censura e a um policiamento constantes, para que não expressem a sua sexualidade e o seu desejo.

METODOLOGIA

3.1

Natureza da pesquisa

O presente estudo visa compreender os significados associados às mulheres sáficas nas telenovelas *Torre de Babel* (1998), *Em família* (2014) e *Um lugar ao sol* (2021) da TV Globo, de maneira a buscar investigar se vem havendo um aumento da representatividade lésbica e bissexual nesse estilo de narrativa seriada, de maneira longitudinal. Sendo assim, a natureza da abordagem de pesquisa utilizada neste estudo é qualitativa, pois se constitui, conforme afirmam Junior *et al.* (2021) como “um instrumento de compreensão detalhada, em profundidade dos fatos que estão sendo investigados”. Somado a isso, na visão de Minayo (2009, p. 21), esta “[...] trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”, o que justifica o uso dela neste trabalho. Logo, quanto aos pressupostos ontológicos, a pesquisa pode ser caracterizada dentro do paradigma interpretativista, tendo como base o fato de que aqui “busca-se compreender melhor o assunto que está ao alcance do pesquisador” (TUZZO; BRAGA, 2016, p. 142), por meio do entendimento de que a realidade é o resultado de uma interação entre sujeito-objeto, o que gera uma construção social provinda de uma negociação e compartilhamento de significados entre as pessoas (SACCOL, 2009). Quanto aos fins da pesquisa, esta pode ser considerada como uma análise documental. Isso porque nesta, está se recorrendo a “materiais que ainda não receberam tratamento analítico, ou seja, as fontes primárias” (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009, p. 6), que no caso seriam os episódios dos produtos teledramatúrgicos. Portanto, aqui serão analisados documentos de comunicação de massa que, na visão de Junior *et al.* (2021), são compostos por jornais, revistas, fitas de cinema, programa de rádio e televisão, constituindo importantes fontes de dados. Tais fontes, segundo os autores, “possibilitam ao pesquisador conhecer os mais variados aspectos da sociedade atual e também lidar com o passado histórico”. Como esta pesquisa visa justamente entender as transformações associadas às narrativas de mulheres sáficas ao longo da história, nas telenovelas da emissora aqui já apresentada, bem como compreender os significados associados às suas vivências, entende-se que o desenho de pesquisa selecionado se aplica bem a esse caso. Isso porque as telenovelas possuem uma enorme capacidade de dialogar com

a sociedade conseguindo, portanto, proporcionar debates e reflexões importantes pra a população (BARBOSA; GUERIM, 2020).

3.2

Percurso Metodológico

3.2.1

Semiótica discursiva da linha francesa

O trabalho em questão associa-se à perspectiva teórico-metodológica da semiótica discursiva de linha francesa, fundada por Algirdas Julien Greimas, também conhecida como semiótica greimasiana ou, ainda, semiótica da Escola de Paris, que, nos anos 1960, aproximou a Linguística, a Antropologia e a Lógica formal (PESSÔA, 2013), “construindo uma disciplina extremamente complexa, capaz de examinar a produção do sentido de quaisquer textos, sejam verbais, não-verbais ou sincréticos” (MENDES, 2011).

Nesta pesquisa, o objeto de estudo é composto por textos sincréticos, que segundo Pietroforte (2004, p. 12) são definidos pela semiótica como “uma rede de relações”, o que aproxima texto verbal e não-verbal, criando uma relação imagem-movimento entre os componentes da narrativa.

É importante considerar que o desenvolvimento da Semiótica integrou progressivamente a linguística da enunciação de Émile Benveniste, superando o “puro formalismo”; movimento que se aprofundou em correntes mais recentes, como a sociosemiótica (PESSÔA, 2013). Sobre esse aspecto, Bertrand (2003, p. 18) observa que:

[...] a concepção semiótica do discurso, visto como uma interação entre produção (por um sujeito enunciador) e apreensão (ou interpretação, por um outro sujeito enunciador), foi pouco a pouco se aproximando da realidade da linguagem em ato, procurando apreender o sentido em sua dimensão contínua e estreitando cada vez mais o estatuto e a identidade de seu sujeito [...].

Desse modo, segundo Barros (2005), a semiótica tem como embasamento o texto, e não a palavra ou frase, como seu objeto de estudo, procurando, dessa forma, explicar o que o texto diz e também, sobretudo, os mecanismos e procedimentos que contribuem para a construção de seus múltiplos sentidos. De acordo com a autora, tais mecanismos e procedimentos envolvem duas formas de organização: a linguística e a discursiva do texto, além das suas relações sócio-históricas. Sendo

assim, o texto se organiza e produz sentidos passíveis de interpretação, por intermédio de questões orais, escritas, visuais, olfativas, musicais, dentre outras.

No trabalho, foi feito o uso do percurso gerativo do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008), que é utilizado pela Semiótica discursiva de linha francesa, sendo dividido em três etapas. Este “pode ser definido como um modelo teórico da significação em um nível de generalidade que permite abordar toda a produção humana significativa, verbal e não verbal”(PESSÔA, 2017). O percurso gerativo do sentido é um modelo estratificado, sendo, por isso, composto por uma sucessão de níveis distintos, indo desde o mais profundo e abstrato (sintaxe e semântica fundamentais) até o mais superficial e concreto (sintaxe e semântica discursivas) (GREIMAS; COURTÉS, 2008; PESSÔA, 2017), como pode ser observado na Figura 2 abaixo.

		Componente Sintático	Componente Semântico
Estruturas narrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

Figura 2 - Percurso gerativo de significação.
Fonte: Fiorin (2011, p. 20).

Torna-se interessante comentar que em cada um dos níveis do percurso gerativo, há um componente sintático e outro semântico. Assim, é de suma importância a compreensão de que:

a distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a

semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos (FIORIN, 2006, p. 21).

No primeiro nível, denominado nível fundamental, o mais abstrato ou profundo, notam-se valores apresentados. Neste, a significação surge por meio de uma oposição semântica simples – como |natureza| versus |cultura| e |vida| versus |morte| –, articulada sintaticamente no modelo lógico denominado “quadrado semiótico” (GREIMAS; COURTÉS, 2008; PESSÔA, 2017). Conforme Barros (2005) este envolve termos contrários, contraditórios, complementares, operações de negação e também operações de afirmação, mostradas na Figura 3, abaixo. Assim, de acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 120), a chamada dêixis “reúne, pela relação de implicação, um dos termos do eixo dos contrários com o contraditório do outro termo contrário. Reconhecer-se-ão, assim, duas dêixis: uma (S1 - não S2) é chamada positiva, a outra (S2 - não S1), negativa [...]”.

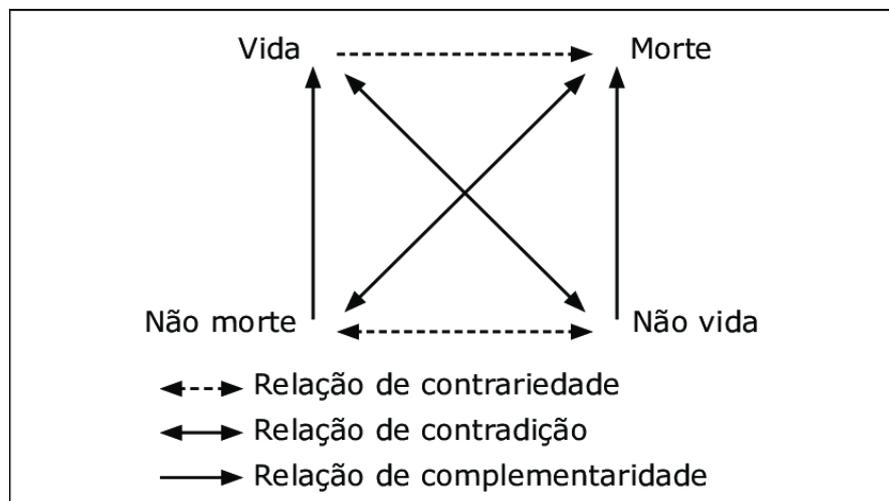


Figura 3 - Quadrado Semiótico.

Fonte: Adaptada de Greimas e Courtés (2008) por Pessôa; Barros; Costa (2017).

A segunda etapa envolve as estruturas narrativas. Ainda de acordo com Barros (2005, p. 191), “a narrativa de um texto é a história de um sujeito em busca de valores”. Nessa etapa, “os actantes (papéis narrativos abstratos) percorrem uma sequência canônica, que compreende as fases de manipulação, ação e sanção” (GREIMAS; COURTÉS, 2008; PESSÔA, 2017). No caso deste presente trabalho, foram analisadas questões relativas a sanções positivas e negativas associadas à interpretação do texto. Estas podem ser classificadas como ações que pressupõem a manipulação associada a um destinador em específico, que acabará persuadindo

um dado destinatário a agir de determinada maneira. Nessa segunda etapa, Barros (2005) ainda aborda a questão do percurso passional dos personagens, que envolve “uma organização de modalidades tais como o querer, o poder, o crer, e outras, que produzem efeitos de sentido de paixões na narrativa”. A passagem dos níveis mais profundos aos superficiais se dá por meio da operação fundamental de “conversão”. Na visão de Barros (2002; PESSÔA, 2017), um valor profundo do discurso será convertido no valor do actante-objeto procurado por um actante-sujeito (sintaxe e semântica narrativa de superfície).

Já a última etapa, envolve o nível discursivo, em que a narrativa será colocada no tempo e no espaço, envolvendo sujeitos, objetos, destinadores e destinatários. Conforme afirma Pessôa (2017), existem dois procedimentos semânticos do discurso: a tematização e a figurativização. Assim, por meio dos percursos temáticos e figurativos, o enunciador certifica a coerência semântica do discurso, criando efeitos de sentido, sobretudo de realidade (BARROS, 2002). Os temas e figuras decorrem de determinações sócio-históricas, conscientes ou inconscientes, que trazem para os discursos a maneira de ver e de pensar o mundo de grupos e classes sociais, o que faz da semântica discursiva “o campo da determinação ideológica propriamente dita” (FIORIN, 2004, p. 19). Alguns exemplos de temáticas abordadas nesse nível, segundo Barros (2005, p. 194) são: a domesticidade, o trabalho e a política, que podem ser concretizadas figurativamente por meio de recursos sensoriais apresentados no texto, envolvendo questões tácticas, visuais ou auditivas, por exemplo. Barros (2004, p. 11) resume as diferentes funções dos procedimentos de figurativização:

(...) a figurativização assinala, com os temas, a determinação sócio-histórica e ideológica dos discursos; dá aos discursos temático-figurativos coerência semântica; participa, nos discursos temáticos, das estratégias de persuasão argumentativa, com figuras ocasionais e esparsas; concretiza os temas abstratos e produz efeitos de realidade; cria efeitos de concretização sensorial e dá “corporalidade” ao discurso e às relações entre enunciador e enunciatário; contribui para a produção de efeitos de novidade e criatividade estética, para dar prazer estético ao destinatário e para que enunciador e enunciatário partilhem instantes de “perfeição”.

Por intermédio do projeto em questão, há um enfoque tanto no plano do conteúdo já apresentado anteriormente, que envolve análise de discurso (BARROS, 2005) e interpretação de um significado/ imagem mental, como também no plano

da expressão, havendo uma compreensão de novas relações de conteúdo e da forma como está expressa concretamente essa imagem mental. Assim, segundo afirma Teixeira (2008), na semiótica plástica, a leitura da pintura ou da fotografia parte de uma materialidade que “dá forma ao sentido, por meio da observação de quatro categorias do plano: cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas”. Na categoria cromática, segundo a autora, analisam-se cores e combinações de cores. Já na categoria eidética, analisam-se as formas, por meio de combinações de linhas e volumes superpostos. Quanto à categoria topológica, leva-se em conta a posição e a orientação das formas e do movimento no espaço (ex: alto e baixo, esquerdo e direito etc.). Por último, na categoria matérica, observa-se a pincelada, o tipo de suporte, o emprego da tinta e outros aspectos materiais que envolvem um determinado objeto de análise (TEIXEIRA, 2008). Assim, estes dois planos serão interpretados como “sistemas significantes caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano do conteúdo e do plano da expressão, mas pela correlação entre categorias dos dois planos” (THURLEMANN, in Greimas, Courtés, 1986, p. 203).

3.3 Passos Metodológicos

Partindo-se da conceituação teórica exposta na seção anterior, descrevem-se neste presente campo, os aspectos relacionados ao processo de instrumentalização da pesquisa.

O *corpus* deste trabalho é composto por cenas específicas de três telenovelas marcantes na história da TV Globo: *Torre de Babel* (1998), *Em família* (2014) e *Um lugar ao sol* (2021). Por meio das mesmas, houve a análise de quatro personagens sáficas a partir do enredo que as cerca e das cenas em que aparecem, sendo duas mulheres da primeira narrativa, duas da segunda e duas da terceira. São estas: Leila (Silvia Pfeifer), Rafaela (Christiane Torloni), Clara (Giovanna Antonelli), Marina (Tainá Müller), Ilana (Mariana Lima) e Gabriela (Natália Lage), respectivamente. É importante ressaltar aqui, que foram assistidas todas as cenas em que as personagens estão presentes/ que se relacionam com as suas vivências, mas apenas aquelas vistas como mais relevantes para a constituição da pesquisa foram selecionadas e desdobradas figurativamente e tematicamente. Vale, ainda,

ressaltar que tais cenas foram acessadas pela plataforma de *streaming* do *Globoplay*, que conta com mais de 100 narrativas seriadas ficcionais disponíveis na íntegra para os assinantes.

O critério para a escolha dos recortes dos episódios de *Torre de Babel*, *Em família* e *Um lugar ao sol*, se deu pela correspondência com as respectivas temáticas discursivas selecionadas como mais importantes para cada uma delas, e apresentadas nas seções seguintes deste mesmo trabalho (ex: machismo, preconceito, descoberta da sexualidade etc.).

Para que houvesse a análise do conteúdo, procurou-se aqui, delimitar a análise aos temas e figuras da semântica discursiva apresentadas nos textos estudados ao falar sobre estudos do discurso.

Já, quanto ao plano da expressão (TEIXEIRA, 2008), houve uma observação de combinações cromáticas utilizadas nas cenas das personagens, por meio das quais foram analisadas cores e também tons escolhidos para representar a categoria semântica mais profunda em que estas mulheres estão inseridas, por meio dos estudos da pesquisadora de psicologia das cores, Eva Heller (2016). Estas foram escolhidas pelo fato de serem mais facilmente perceptíveis em uma narrativa imagem-movimento que outras categorias plásticas existentes. Ao estabelecer relações simbólicas das trajetórias sáficas ao longo de todo o percurso narrativo, o trabalho de análise originou uma categoria semântica de base principal, com outras duas subcategorias associadas em cada telenovela. Estas foram, posteriormente, organizadas em um quadrado semiótico para as personagens de 1998, para as de 2014 e para as de 2021.

Sendo assim, baseado nos passos sugeridos por Pessôa, Barros e Costa (2017), é possível sintetizar a análise apresentada acima nos passos a seguir:

- a) Contato exploratório com o *corpus* da pesquisa, onde foram selecionadas as cenas consideradas de maior relevância para a trajetória das personagens;
- b) Levantamento da categoria semântica mais profunda que envolvia as personagens, bem como de outras categorias associadas às suas narrativas;
- c) Organização das categorias no modelo lógico do quadrado semiótico;
- d) Levantamento de temas e figuras associados à categoria principal apresentada;

- e) Análise de cenas específicas selecionadas a partir das temáticas discursivas principais das mulheres sáficas de cada telenovela, envolvendo tanto o plano do conteúdo, como o plano da expressão;
- f) Estabelecimento de relações entre os significados associados a cada telenovela e as respectivas diferenças existentes ao longo do tempo (1998, 2014 e 2021);

Por último, torna-se válido ressaltar que o percurso que segue, na ordem apresentada, foi escolha da autora, não sendo este um processo de ordem linear ou programada.

3.4

Limitação do Método

Considerando a natureza interpretativista do trabalho, a generalização não é o seu objetivo final e sim, a reflexão sobre uma questão social. Por esse motivo, não há necessidade de que o *corpus* seja tão extenso, no sentido estatístico do termo, o que é uma característica do método (MALHOTRA, 2009).

4

Análise das Telenovelas

[...]Eu só queria colocar um personagem queer para existir da mesma forma que os heterossexuais existem, sem precisar de uma explicação para ele estar ocupando aquele espaço.

Victoria Schwab, XX^a Bienal do livro, Rio de Janeiro, 2021.

4.1

***Torre de Babel* (1998)**

Torre de Babel foi uma telenovela brasileira produzida e exibida pela TV Globo, às 20 horas, entre 25 de maio de 1998 e 15 de janeiro de 1999, em 203 capítulos, substituindo *Por amor* e sendo substituída por *Suave Veneno*. Esta foi a 56^a “novela das oito” exibida pela emissora.

A trama da novela criada por Sílvio de Abreu e dirigida por Denise Saraceni e por Carlos Manga, se passa na grande São Paulo, no final da década de 70. Toda a narrativa se inicia quando o ex-perito em fogos de artifício José Clementino (Tony Ramos) consegue um emprego como pedreiro na construção de um grande shopping center, uma das várias obras realizadas pela construtora do engenheiro César Toledo (Tarcísio Meira). Durante a realização de uma festa, onde engenheiros e empresários se reúnem para comemorar a colocação da última loja da obra, a esposa de Clementino flerta com muitos homens. Ao sair à procura dela, a encontra se relacionando com duas pessoas. Dominado pela fúria, o personagem assassina a esposa e um dos homens com golpes de pá. César Toledo ouve gritos e, ao se chocar com o que aconteceu, opta por telefonar para a polícia, o que leva o assassino à prisão. Vinte anos se passam e Clementino deixa a cadeia ainda mais amargurado do que era na época em que foi preso. Embora tente reconstruir sua vida, mantém dentro de si um enorme desejo de vingança por César, que o levou a ficar em regime fechado durante anos de sua vida. César tornou-se um grande empresário, mas é uma pessoa muito angustiada, por causa de todos os problemas que envolvem o seu relacionamento com Marta (Glória Menezes) e com os filhos Henrique (Edson Celulari), Alexandre (Marcos Palmeira) e, sobretudo, Guilherme (Marcello Antony), que é dependente químico e vive fugindo de clínicas de recuperação, além de tentar extorquir o dinheiro dos parentes para sustentar o seu

vício. Essa união é ainda mais prejudicada quando o empresário reencontra um grande amor, a advogada Lúcia Prado (Natália do Vale), e os dois começam a se envolver. A família de José Clementino, para junto da qual ele volta ao sair da cadeia é formada por seu pai Agenor (Juca de Oliveira), um homem violento e agressivo que criou seus filhos e netos sem nenhuma forma de carinho, os dois meio-irmãos de Clementino, Gustinho (Oscar Magrini) e Boneca (Ernani Moraes) e juntamente com a Shirley (Karina Barum), sua filha mais nova, que possui uma deficiência na perna. Esta é uma jovem meiga e graciosa, diferentemente de Sandrinha (Adriana Esteves), sua outra filha, que não perdoa o pai por ter assassinado sua mãe, alimentando sentimentos negativos em relação a todos os membros da família. Além de tudo, ela também é uma jovem mau-caráter e ambiciosa, que trabalha como garçonete na lanchonete de Edmundo Falcão (Victor Fasano), mas é capaz de fazer qualquer coisa para subir na vida. Alguns personagens de destaque na novela morrem na explosão do shopping *Tropical Tower*: Guilherme, o jovem problemático que inferniza a vida dos Toledo, bem como Rafaela (Christiane Torloni) e a ex-modelo Leila Sampaio (Silvia Pfeifer). As duas são sócias de uma boutique de moda e têm um relacionamento amoroso. Sendo assim, a trama policial da novela tem como grande objetivo discutir a violência e a estratificação social existente na capital paulista em diferentes contextos sociais apresentados (MEMÓRIA GLOBO)¹⁰.

4.1.1

Personagens analisadas

Rafaela Katz (Christiane Torloni)

Estilista e decoradora, Rafaela é uma personagem bonita, elegante, fina, sofisticada e dotada de um ótimo caráter, segundo os padrões sociais conservadores que são refletidos no contexto da novela. É muito amiga de Marta (Glória Menezes)

¹⁰ Ver TORRE DE BABEL: trama policial ambientada em São Paulo enfocava a violência e a estratificação social. Memória Globo, 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/torre-de-babel/trama-principal/>>. Acesso em: 23/09/2021.

e de César (Tarcísio Meira), sendo responsável por promover eventos de moda na loja de sua grife no shopping.

Por ser muito culta e informada, tem uma visão crítica da vida, buscando sempre demonstrar a sua opinião sobre os cenários que a envolvem e também se posicionar nas mais diversas situações.

Vive há anos uma relação respeitosa, prazerosa e harmoniosa com Leila (Sílvia Pfeifer), com quem mora e divide a sociedade da boutique. Esta não aparece fazendo apologias sobre a maneira como vive, mas é consciente de quem é e vive muito feliz com sua parceira.



Figura 4 - Rafaela, personagem de *Torre de Babel*.
Fonte: Memória Globo.

Leila Sampaio (Sílvia Pfeifer)

De acordo com estereótipos sociais conservadores que se refletem no contexto da narrativa seriada em questão, Leila é apresentada como bonita, elegante, fina e tão sofisticada quanto Rafaela (Christiane Torloni), sua companheira por quem é apaixonada. Aprendeu com ela a cuidar da administração e das criações da loja, além de também ter sido modelo no passado. É descrita como uma personagem muito divertida e com um grande senso de humor, possuindo uma linguagem mais popular que a primeira.



Figura 5 - Leila, personagem de *Torre de Babel*.
Fonte: Memória Globo.

4.1.2 Percurso gerativo do sentido

Em *Torre de Babel*, a categoria semântica mais profunda apresentada para as personagens Leila e Rafaela é “aceitação *versus* censura”, que se manifesta de diferentes formas, mas que é capaz de compilar o conteúdo geral da trama de ambas, sendo a oposição de base que sustenta toda a sua narrativa. O termo aceitação é determinado como eufórico, enquanto o termo censura, como disfórico.

Sendo assim, as operações de negação e afirmação no texto levam ao percurso que segue:

(afirmação) (negação) (afirmação)

Aceitação → Não - aceitação → Censura

(euforia) (não - euforia) (disforia)

Cabem aqui algumas observações importantes: trata-se de uma narrativa disfórica, ou seja, que vai da euforia à disforia, acabando mal. A categoria fórica relaciona-se diretamente com a categoria tensiva. Assim, a tensão é associada à disforia, enquanto a euforia é associada ao relaxamento. Nesse caso em específico, portanto, a censura é conectada a algo ruim, enquanto a aceitação, a um sentimento

positivo. Somado a isso, nas cenas a serem apresentadas, pode-se perceber que o termo “aceitação” é constantemente associado a uma ideia de “brandura”, enquanto a “censura” é muito associada à ideia de “violência”, temática que permeia não apenas o enredo das duas mulheres, como também todos os outros personagens da narrativa ficcional em questão.

Por causa desse fato, é importante ressaltar que essa é uma narrativa que já começa recheada de problemáticas associadas às vivências das personagens, especialmente em relação à Leila (Silvia Pfeifer), tendo em vista que, logo nos primeiros capítulos da trama, são mostradas lembranças de Rafaela (Christiane Torloni) a respeito do momento em que as duas se conheceram, quando sua companheira encontrava-se em uma vivência clara de um relacionamento abusivo com Guga (Beto Simas), dono de academia e pertencente a uma gangue violenta. Depois, percorre-se um caminho de aceitação pessoal e brandura por um curto espaço de tempo, quando as duas personagens sáficas (Leila e Rafaela) se estabelecem como um casal e vivem de maneira estável, o que não é desenvolvido ao longo do percurso da narrativa, tendo em vista que ambas já aparecem dividindo uma vida desde as cenas iniciais (casa, sociedade de uma boutique de moda e companheirismo), mesmo que a abordagem do tema da sexualidade não ocorra de forma explícita. Mas, no fim, termina-se em uma cena de muita violência, por meio da explosão do shopping *Tropical Tower*, quando ambas morrem já no capítulo 46 da novela (de um total de 203 capítulos). Basicamente, esse desfecho faz com que a narrativa das personagens, do ponto de vista profundo, se encerre no polo da não aceitação, terminando no polo da censura. É interessante, também, comentar que essa censura está diretamente associada a uma possível busca por “prudência” por parte da TV Globo, tendo em vista que, segundo o site da UOL em matéria do ano de 2020, tanto Leila, quanto Rafaela sofreram uma enorme repulsa por parte do público, visto que eram lésbicas assumidas e bem sucedidas. (Além disso, por hipótese, uma vez que as personagens faziam parte de um núcleo pouco conectado a outros núcleos da trama, pode ter sido causado um efeito de sentido de desconexão com o restante dos personagens, que somado ao preconceito já existente quanto à sexualidade das mesmas, se completou no final aleatório que lhes foi entregue). Tal fato fez com que, para evitar as inconveniências e os perigos associados a essa rejeição do casal, a empresa optasse por agir com cautela, negando a “leveza” que poderia ser associada às mesmas e abraçando a conveniência, ao trazer uma

narrativa moralizadora e aplicar uma sanção negativa às personagens. Tal finalização ficou associada à ideia de acaso, pelo fato deste ser impossível de ser controlado e dominado, tendo em vista que ele simplesmente acontece.

Dessa forma, entram em ação dois regimes de sentido e de interação diametralmente opostos ao âmbito da programação e da manipulação: o regime do ajustamento ao outro e aquele do assentimento aos decretos da sorte (LANDOWSKI, 2014), onde o acaso preenche um papel crítico, sendo capaz de decidir “todo e qualquer processo interacional, qualquer que seja o regime e um papel catalítico (ele fica isento de qualquer repercussão atada aos efeitos que ele produz)” (GREIMAS & COURTÉS 1979: 52-54, 318-319; LANDOWSKI 2005: 65-71). No contexto da trama, pode-se compreender que, por conta desse acaso, o shopping explodiu justamente no momento em que ambas estavam ali dentro.

A análise efetuada do nível fundamental das personagens selecionadas de *Torre de Babel* pode ser visualizada no modelo abaixo do quadrado semiótico:

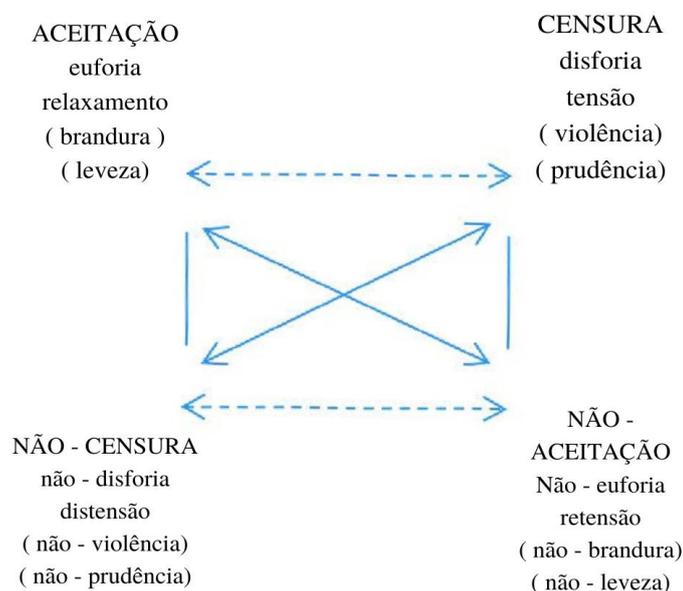


Figura 6 - Quadrado semiótico das personagens Leila e Rafaela da telenovela *Torre de Babel*.
Fonte: elaborado pela autora.

A segunda etapa do percurso envolve as estruturas narrativas. Na novela *Torre de Babel*, não pode ser notado um destinador claro que modaliza as personagens e suas narrativas em conjunto, tendo em vista que a construção destas

se dá sem muita conexão com outros núcleos da telenovela. Desse modo, mesmo tendo grande amizade com Marta (Glória Menezes) e com César (Tarcísio Meira), pode-se perceber que estes não estimulam as duas a viverem um romance, bem como não se envolvem muito com a questão da sexualidade de suas amigas. Essa falta de apoio dos outros, faz com que elas vivam constantemente com uma sensação de insatisfação e desconforto quanto àqueles que as cercam, sentindo que dependem somente de si mesmas para conseguirem viver da maneira como desejam. Em outras palavras, elas ficam juntas em virtude da construção de uma trajetória e um desejo pessoal próprio de seus percursos passionais, sem que haja alguém ou uma ideologia que as leve ao querer-fazer, ao poder-fazer e ao dever-fazer. Já, retornando à questão da sanção mencionada anteriormente, percebe-se que houve uma sanção negativa envolvendo as narrativas em questão, tendo como base o fato de que ambas as personagens tiveram um final trágico, junto a outros personagens que, assim como elas, também eram marginalizados e lidos como perversos (FOUCAULT, 1976), socialmente: Guilherme (Marcello Antony), um viciado em drogas, bem como Agenor Pereira (Juca de Oliveira), um homem abusivo e violento (MEMÓRIA GLOBO). Dessa forma, percebe-se que tal finalização teve um peso muito grande, pois, no geral, a morte e a punição são trajetórias reservadas aos vilões, e não aos mocinhos das narrativas clássicas moralizadoras. Tal fato aproxima as personagens Leila e Rafaela da figura de “fora da lei”, ao pensar no que Judith Butler afirma em *Problemas de Gênero*:

Consequentemente, é o estranho, o incoerente, o que está “fora” da lei, que nos dá uma maneira de compreender o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferente (BUTLER, 2021, p. 191).

Já no nível discursivo, último nível do percurso narrativo, podem-se perceber três temáticas principais que marcam a estrutura narrativa:

- a) Trabalho, em que Rafaela (Christiane Torloni) aparece atuando em sua profissão de estilista na boutique em que divide a sociedade com sua companheira e modelo, Leila (Silvia Pfeifer);
- b) Preconceito, associado à exploração de uma sexualidade que foge ao viés heteronormativo;

- c) Machismo, nas circunstâncias em que Leila aparece sendo abusada física e psicologicamente por Guga, seu ex-marido violento e dono da academia *Center Line*;

As leituras abstratas temáticas estão concretizadas figurativamente por meio de diferentes ordens sensoriais associadas às categorias profundas de “aceitação” e “censura”, no Quadro 1 abaixo.

Quadro 1 - Análise figurativa das personagens Leila e Rafaela de *Torre de Babel*

	Aceitação	Censura
Visual	A profissão de modelo (Leila) e a de estilista (Rafaela), havendo a organização de desfiles com roupas coloridas e inovadoras, que diferem das profissões ditas mais “tradicionais” para a época. Tematização: visionariedade / estar à frente do tempo	Ambiente tradicional em que outros núcleos da telenovela estavam inseridos, seja em relação à própria casa e roupas utilizadas, ou mesmo em relação às profissões que ocupavam. Tematização: Tradição/ Conservadorismo
Auditivo	Música <i>Vambora</i> de Adriana Calcanhotto como trilha sonora principal da narrativa. (“Entre por essa porta agora, você tem meia hora pra mudar a minha vida. Vem, vambora!”) Tematização: Transformação	

Fonte: elaborado pela autora.

Por meio das figuras sensoriais associadas às personagens no contexto da narrativa, percebe-se que uma ideia de transgressão às normas sociais como negação da “censura” e busca por “aceitação” por ser quem se é, se fazia presente em diversos momentos. A música da cantora Adriana Calcanhotto, por exemplo, se relaciona diretamente com o contexto das personagens, reforçando uma ideia clara

de “mudar a vida”, a fim de fugir da não aceitação e violência existente na narrativa, em busca de uma vivência mais branda e leve, coisa que as personagens chegaram a conquistar durante um tempo, em sua vivência em conjunto, mas que depois perderam novamente. Além disso, a melodia dessa mesma música é marcada por ser calma e suave, o que também reforça esse momento de sintonia e calma vivenciado pelas duas. Já no caso da profissão, diferir do que a maioria exercia, de acordo com o percurso das personagens, representava uma forma de se aceitar e se respeitar enquanto pessoas que não queriam ir pelo mesmo caminho que todos os outros já iam.

4.1.3 Cenas selecionadas

Cena 1: o ambiente de trabalho das personagens Leila e Rafaela (Cap. 2 – 26/05/1998)



Figura 7 - As personagens Rafaela e Leila (nessa ordem) trabalhando juntas no escritório da boutique.
Fonte: TV Globo.

Como pode-se perceber, no plano da expressão, o ambiente da boutique de moda em que a estilista Rafaela e a ex-modelo Leila trabalham juntas, apresenta muitas cores, bem como as suas roupas, que são compostas por acessórios e listras. Tais figurativizações podem ser percebidas como muito dissonantes, quando comparadas com outros personagens presentes na telenovela, como o casal Marta e César e os personagens Alexandre e a advogada Lucia Prado (Natália do Vale), que são envoltos não apenas por profissões ditas mais tradicionais (dona de casa, empresário, pós-graduando em direito e advogada, respectivamente), como também por tons de roupa mais claros, como branco e bege, por exemplo. Estes, segundo o livro *A psicologia das Cores* de Eva Heller (2016), representam uma ideia de

limpeza, nobreza e elegância, enquanto a paleta de cores de Leila e Rafaela (roxo, laranja, amarelo e rosa), por outro lado, se aproxima de uma ideia de inconformismo e originalidade (ver figuras abaixo), o que se conecta totalmente com as circunstâncias em que elas viviam, que era vista como diferente, subversiva e fora do eixo “tradicional e moralizador” da época. Desse modo, nota-se que as diferenças entre combinações cromáticas tidas como mais quentes (Leila e Rafaela) e combinações cromáticas tidas como mais neutras (outros personagens), acaba reforçando as distinções entre as realidades desses personagens dentro da estrutura narrativa (as que chamam atenção por serem diferentes do padrão em que os demais estão inseridos versus os que estão inseridos nos padrões da sociedade heteronormativa e se conformam com isso). Em relação a essa questão, McCracken aponta:

O vestuário às vezes é a confirmação da mudança e, às vezes, aquilo que dá início a ela. Algumas vezes é um meio de constituir a natureza e os termos de um conflito político; outras, é um meio de criar consenso. Algumas vezes é instrumento de uma tentativa de dominação; outras, o arsenal da resistência e do protesto. [...] O vestuário funciona como um mecanismo comunicativo através do qual a mudança social é contemplada, proposta, iniciada, reforçada e negada. Seu estudo nos permite observar o aspecto expressivo da cultura material sob uma de suas formas mais radicalmente criativas (MCCRACKEN, 2003, p. 88).



Figura 8 - Personagens Marta e César.
Fonte: Memória Globo.



Figura 9 - Personagens Lúcia Prado e Alexandre.
Fonte: TV Globo.



Figuras 10 e 11 - Paletas de cores das personagens Leila e Rafaela, em comparação com personagens que seguiam um padrão heteronormativo no contexto ficcional.
Fonte: Livro *A Psicologia das Cores*.

Cena 2 – Leila e Rafaela sofrem preconceito na boutique em que trabalham (Cap. 2 – 26/05/1998)

A cena se inicia com Leila e Rafaela conversando, quando de repente ambas escutam uma gritaria próxima à entrada da loja e resolvem ir até o local para ver o que está acontecendo. Ao chegarem lá, percebem que uma de suas funcionárias está brigando com a mãe. Nesse momento, começa o diálogo:

Funcionária: Ai, mãe! Que vergonha!

Mãe da funcionária: Vergonha é você estar trabalhando com essas duas! Vergonha é a minha filha estar trabalhando nesse local!

[...]

Leila: Que isso?

Rafaela: Deixa, deixa... a senhora não tem o direito de vir na minha loja para humilhar a sua filha!

Mãe da funcionária: Que isso? Que isso pergunto eu! Mas que mulher é você que acha que pode me dizer o que eu faço ou deixo de fazer com a minha filha?

[...]

Rafaela: Se a senhora tem problemas com ela (a filha), deveria discutir isso na sua casa e não aqui, onde nós estamos todos trabalhando!

Mãe da funcionária: Escute aqui, ô sua...

Rafaela: Escute a senhora! Saia já daqui... e você pode ir com a sua mãe... vão discutir o que quiserem, mas fora daqui!

[...]

Mãe da funcionária: Imagina só o que as duas não estavam fazendo lá dentro...

Leila: A senhora cala a sua boca, porque eu não sou educada como ela não, viu? Eu sento a mão na sua cara!

Ao analisar a cena, pode-se perceber a presença do conceito de estigmatização de Goffman (1988) se fazendo presente na narrativa, por meio da maneira como a mãe da funcionária da loja trata o casal sáfico apresentado. Isso porque, esta age de forma extremamente depreciativa com relação às duas, inferiorizando-as, como se, por não corresponderem a um padrão heteronormativo, não fossem dignas de serem tratadas como as outras pessoas que correspondem (BUTLER, 2021). Além disso, é interessante notar a maneira como Rafaela e Leila se impõem em relação à forma como são tratadas, o que demonstra um grande inconformismo com relação ao mau tratamento recebido. Inclusive, a maneira como ambas respondem todas as agressões à altura e como Leila se posiciona, ao dizer “eu sento a mão na sua cara” pode ser explicada pelo estereótipo existente para com mulheres lésbicas analisado por Hart (1994). Esta afirma que “a masculinidade é verificada tanto pelo desejo ativo, quanto pela agressão”. Dessa forma, a lésbica aparece como uma “não-mulher” violenta. Torna-se válido, também, comentar a maneira como as oposições semânticas de base “aceitação *versus* censura” se fazem presentes na temática discursiva do preconceito. Isso porque, ao mesmo tempo em que as duas estão buscando se aceitar e viver da mesma maneira como pessoas heterossexuais vivem, recebem, por outro lado, uma censura de alguém que as julga por acreditar que elas não podem ocupar espaços considerados tradicionais dentro de uma sociedade capitalista, como o ambiente de trabalho, por exemplo. Ou seja, “se a homossexualidade pretende designar o lugar de uma heterogeneidade libidinal inominável, talvez possamos nos perguntar se esta não é, ao invés disso, um amor que não pode ou não ousa dizer seu nome” (BUTLER, 2021, p. 177). Sobre essa temática, para Slater:

A cultura pode ser vista como um modelo de valores e processos sociais que constitui um “tribunal de apelação”, um tribunal diante do qual a vida cotidiana do mundo moderno precisa curvar-se à espera do julgamento (SLATER, 2002, p. 68).

Logo após a cena anterior, no mesmo episódio, Bina (Claudia Jimenez), garçonete da lanchonete Edmundo Falcão, aparece discutindo com a tia a respeito do ocorrido.

Bina: Tia, não tem nada de sem-vergonhice! Vamos parar com isso! São duas mulheres elegantes, chiques, bem sucedidas... eu trabalhei na loja delas quando inaugurou! Esse povo é muito fofoqueiro!

Tia de Bina: É que a mãe da moça desceu comigo no elevador e disse que tirava a filha de lá nem que fosse no tapa! Ela disse que tinha medo de que a filha trabalhando com as duas... cê sabe, né, Bina?

Bina: Não sei de nada, não sei de nada. Eu sei que gente ignorante é uma pobreza!

No trecho apresentado anteriormente, torna-se interessante observar um discurso que, apesar de buscar contrapor um preconceito enraizado, o qual Bina chama de ignorância, ainda reforça diferenças de classe, ao afirmar que Leila e Rafaela seriam duas mulheres superiores, justamente por serem “bem sucedidas, elegantes e chiques”. Assim, pressupõe-se que tal fato acaba contribuindo para que seja trazida uma discussão sobre a questão das diferentes interseccionalidades que fazem parte de um mesmo grupo. Ou seja, Leila e Rafaela, enquanto mulheres que se identificam como lésbicas, mas que possuem uma boa condição financeira, seriam privilegiadas dentro desse grupo ao qual pertencem. Sendo assim, se elas fossem lésbicas, mas não pertencessem a um grupo socialmente privilegiado, poderiam ser vistas como “não dotadas de vergonha” por Bina e sua tia.

Cena 3 – Lembrança de Rafaela: violência de Guga, ex-marido de Leila, como demonstração do machismo (Cap. 5 – 29/05/1998)

Durante um desfile organizado por Rafaela, Leila, que estava desfilando, quando ainda trabalhava como modelo, é vista sendo agredida por Guga, seu então marido na época.

Rafaela: Gente! Que isso? Quem é esse homem que está carregando a modelo desse jeito?

Convidada do evento: Essa é a Leila e aquele é o marido dela. Ele é um grosso!

Rafaela: Que isso! Mas parece que ele vai bater nela!

Convidada do evento: Novidade! Ela vive cheia de manchas rochas!

—Leila apanha de Guga—

Guga: Sai! Não se mete que isso é conversa de homem e de mulher!
 Rafaela: Sai daqui agora!
 Guga: Ah! Vai mandar em mim? Quer tomar porrada também?
 [...]
 Leila: Desculpa, dona Rafaela! Ele ficou nervoso! Só isso!
 Rafaela: Olha, se você não quiser ir com ele, você não é obrigada! Ele é teu marido, mas não tem o direito de te tratar assim!

No trecho anterior, nota-se claramente o discurso temático do machismo, em que a voz de um homem tenta sobrepor a voz de uma mulher. Aqui, torna-se interessante comentar, que, ao final da cena, Leila termina indo embora com Guga, o que reforça ainda mais a violência física e psicológica existente dentro dessa relação. Sobre essa temática, Butler (2021, p. 87) afirma:

Diz-se que as mulheres “são” o falo no sentido de manterem o poder de refletir ou representar a “realidade” das posturas autorreferidas do sujeito masculino, um poder que, se retirado, romperia as ilusões fundadoras da posição desse sujeito. Para “ser” o Falo, refletoras ou garantes da posição aparente do sujeito masculino, as mulheres têm de se tornar, têm de “ser” (no sentido de posarem como se fossem) precisamente o que os homens não são e, por sua própria falta, estabelecer a função essencial dos homens. Assim, “ser” o Falo é sempre “ser para” um sujeito masculino que busca reconfirmar e aumentar sua identidade pelo reconhecimento dessa que “é para”.

Aqui, ainda é interessante trazer a questão de que Rafaela tenta modalizar Leila para que ela possa ter a coragem de sair de um relacionamento abusivo e misógino, ao dizer: “ele é teu marido, não tem o direito de te tratar assim”.

Cena 4 – Sandra diz que Leila e Rafaela tentaram seduzi-la (Cap. 31 – 29/06/1998)

Leila e Rafaela chamam Sandrinha (Adriana Esteves) para conversar sobre o fato de saberem que ela está tentando dar um golpe em Alexandre (Marcos Palmeira), filho de seus amigos Marta (Glória Menezes) e César (Tarcísio Meira), para ficar com todo o seu dinheiro. Assim, pedem para que ela conte tudo sobre o seu plano a ele, ou elas mesmas contarão. Por estarem as três sozinhas dentro de um escritório, Sandrinha acaba se utilizando de um artifício extremamente preconceituoso, buscando desviar a atenção da família para outra coisa.

Sandrinha: Tirem as mãos de mim! Tirem as mãos de mim!
 Marta (questiona da sala): Que isso? O que é que está acontecendo?
 Alexandre: Parece a voz da Sandra!

Sandrinha (gritando do escritório): Tirem as patas de mim, suas indecentes!
 Marta: Mas o que está acontecendo aqui?
 Rafaela: Ela é louca! Ninguém está encostando a mão nela!
 Sandrinha: Mentirosas! Olha aqui, vocês duas nunca mais coloquem a mão em mim, eu tô avisando!
 Leila: Ai, deixa de teatro!
 César: Que isso, menina? Do que você está falando?
 Sandrinha: Essas duas me trouxeram para cá para longe de todo mundo (chora)... elas estão pensando que eu sou o quê?
 [...]
 Rafaela: Olha, nós trouxemos a Sandra para cá para que ela pudesse compreender...
 Alexandre: Compreender o quê, Rafaela?
 César: Calma, Alexandre! Por favor, calma!
 Alexandre: Calma o quê, pai?! Você ainda tem coragem de ficar do lado dessas duas?
 César: Olha como você fala comigo, não estou do lado de ninguém! Que coisa mais absurda!
 Leila: Marta, você não vai acreditar que...
 Marta: Mas eu não estou acreditando que uma coisa dessas esteja acontecendo dentro da minha casa!

Na cena anterior, torna-se interessante comentar que o estereótipo negativo em cima das personagens, pelo fato destas não perseguirem um ideal heteronormativo, é tão grande, que elas são estigmatizadas não apenas por Sandrinha, como também, inclusive, por Marta e César, seus melhores amigos dentro do contexto da narrativa. Em relação a essa temática, Gomide (2006) afirma que existe uma grande quantidade de preconceitos para com mulheres lésbicas, que foram encontrados no senso comum, como por exemplo, o fato de que “lésbicas não são seletivas em suas escolhas, sendo verdadeiras predadoras de mulheres heterossexuais”. Baseando-se nesse estereótipo pré-existente, a personagem Sandra constrói uma narrativa de que está sendo assediada, e, conseqüentemente, recebe apoio quase imediato de todos os envolvidos no contexto em questão, o que gera um silenciamento instantâneo do casal. Sobre essa temática, Louro aponta:

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvos de correção. Possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação. Provavelmente serão rotulados (e isolados) como “minorias”. Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos. Já que não se ajustaram e desobedeceram as normas que regulam

os gêneros e as sexualidades, são considerados transgressores e, então, desvalorizados e desacreditados (LOURO, 2004, p. 81).

Cena 5 – Explosão do shopping: última cena de Leila e Rafaela (Cap. 46 – 16/07/1998)

Rafaela: Só pode ser esse maldito preconceito!
---Shopping explode!---

Na última cena que envolve as personagens Leila e Rafaela, pode-se perceber que, minutos antes da explosão do shopping, o casal estava discutindo justamente sobre a questão do preconceito que imperava na sociedade. Logo depois, não apenas as duas, como também um personagem viciado em drogas (Guilherme – Marcello Antony) e um homem abusivo e violento (Agenor Pereira – Juca de Oliveira) tiveram um final trágico, onde todos aqueles que “incomodavam” de alguma forma na narrativa, por estarem em contextos marginalizados e negativos, foram executados ao mesmo tempo, não tornando-se, por fim, sujeitos realizados. Desse modo, reitera-se o que foi mencionado na seção anterior deste mesmo trabalho sobre a ideia de acaso ser apresentada, reforçando uma narrativa conveniente e moralizadora, em que foi entregue uma solução fácil para justificar a morte de determinados personagens, tendo em vista que eles “simplesmente estavam onde não deveriam estar, no momento errado”. Torna-se interessante comentar aqui, no entanto, que a razão do incêndio, que até então não havia sido explicada, só foi revelada nos últimos capítulos da telenovela, quando mostra-se que Sandrinha ouvira uma conversa do avô (Agenor – Juca de Oliveira) com Ângela (Cláudia Raia), que combinava com ele de explodir o shopping, mas, por fim, não o fez. A partir daí, esta ficou sabendo da existência dos explosivos e, por raiva de Clementino (Tony Ramos), que havia assassinado sua mãe, e de toda a família Toledo, que não fazia gosto da relação que ela constituía com Alexandre, a moça decidiu destruir o estabelecimento.¹¹ Para Butler:

Sua sexualidade não está fora da lei, mas é a produção ambivalente da lei, em que a própria noção de *proibição* abarca os terrenos psicanalítico e institucional. [...] Suas confissões, assim como seus desejos, são a um só tempo sujeição e rebeldia. Em outras palavras, o

¹¹ Ver “TORRE DE BABEL”: quem explodiu o shopping?. Globo internacional, 2015. Disponível em: <<https://globointernacional.globo.com/GloboPortugal/Paginas/Torre-de-Babel->>. Acesso em: 01/10/2020.

amor proibido pela morte ou pelo abandono, ou por ambos, é um amor proibido de ser sua condição e seu objetivo (BUTLER, 2021, p. 184).



Figura 12 – Rafaela e Leila se desesperam durante explosão no shopping *Tropical Tower*.
Fonte: Blog Mundo das novelas.

4.2 ***Em família* (2014)**

Em Família foi uma telenovela brasileira produzida pela TV Globo e exibida entre os dias 3 de fevereiro e 18 de julho de 2014, em 143 capítulos, às 21 horas. Esta substituiu *Amor à vida* e foi substituída por *Império*. Foi a 6ª “novela das nove” exibida pela emissora.

A trama principal da novela de Manoel Carlos, dirigida por Jayme Monjardim e Leonardo Nogueira, gira em torno do amor e do ódio entre os primos Helena (Julia Dalavia/ Bruna Marquezine/ Julia Lemmertz) e Laerte (Eike Duarte/ Guilherme Leicam/ Gabriel Braga Nunes), que movimentam a narrativa em três fases. Nela, são contadas duas histórias unidas pelo amor e pela família, mas também pelo ciúme, pela culpa e pela inveja. Com um enredo que se desenrola de 1980 até 2014, a novela começa em Goiás e continua vinte anos depois no Leblon, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, passando por Viena, na Áustria.

A paixão entre os primos começa na infância, na cidade de Esperança e pelos corredores da casa de seus pais. Chica (Juliana Araripe/ Natália do Vale) e Selma (Camila Raffanti/Ana Beatriz Nogueira) são irmãs e casadas com os irmãos Ramiro (Oscar Magrini) e Itamar (Nelson Baskerville), respectivamente. Do casamento de Chica e Ramiro, nasceram Clara (Luana Marquezine/ Karize Brum/ Giovanna Antonelli), Felipe e Helena. Por outro lado, o casal Selma e Itamar teve Laerte, um flautista talentoso. Os primos mantêm um relacionamento contra a vontade dos pais, até o momento em que Helena engravida e eles decidem antecipar

o casamento. No entanto, uma tragédia acaba abalando todos os planos, visto que Laerte é preso no altar da igreja por tentar assassinar Virgílio (Arthur Aguiar/ Nando Rodrigues/ Humberto Martins) um dia antes, o que muda todo o rumo da história e acaba afastando os seus destinos. Com isso, Laerte vai estudar música no exterior e Helena se casa com Virgílio (Humberto Martins), passando a comandar uma casa de leilões, herdada pela sua família, ao lado da irmã, Clara (Giovanna Antonelli), e da tia Juliana (Vanessa Gerbelli).

A novela também envolve outras tramas importantes, tais quais aquela que acontece na terceira fase e que envolve Clara, irmã de Helena, e Marina (Tainá Müller), responsáveis por formar um casal sáfico de grande destaque (MEMÓRIA GLOBO)¹².

4.2.1

Personagens analisadas

Clara (Luana Marqueline/ Karize Brum/ Giovanna Antonelli)

Filha mais nova de Chica (Natália do Vale) e Ramiro (Oscar Magrini), irmã de Helena (Julia Lemmertz) e Felipe (Thiago Mendonça). Além disso, é casada com Cadu (Reynaldo Gianecchini), é dona de casa e mãe de Ivan (Vitor Figueiredo). Conhece a fotógrafa Marina (Tainá Müller), por quem se apaixona e com quem se casa no final da trama.

¹² Ver EM FAMÍLIA: o amor e o ódio entre os primos Helena e Laerte movimentam a trama em três fases, da novela de Manoel Carlos. Memória Globo, 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/em-familia/trama-principal/>>. Acesso em: 23/09/2021.



Figura 13 Clara, personagem de *Em Família*.
Fonte: GSHOW.

Marina (Tainá Müller)

Jovem fotógrafa de prestígio internacional, Marina é talentosa, bonita e obstinada, segundo os padrões sociais pré-estabelecidos. No passado, esteve em um relacionamento com Vanessa (Maria Eduarda de Carvalho), sua assistente, mas se apaixona por Clara (Giovanna Antonelli) e se casa com ela.



Figura 14 - Marina, personagem de *Em Família*.
Fonte: Revista Cláudia, 2014.

4.2.2 Percurso gerativo do sentido

Na novela *Em família*, a categoria semântica mais profunda das personagens Clara e Marina, assim como no caso anterior, também é “aceitação *versus* censura”, em que ela se manifesta de diferentes formas e nos mais variados contextos da

narrativa, mas que, no fim, é capaz de resumir bem o conteúdo apresentado nos diferentes momentos. O termo aceitação é determinado como eufórico, enquanto o termo censura, como disfórico.

Sendo assim, as operações de negação e afirmação no texto levam ao percurso que segue:

(afirmação) (negação) (afirmação)

Censura → Não - censura → Aceitação

(disforia) (não - disforia) (euforia)

Cabem aqui algumas observações importantes: trata-se de uma narrativa eufórica, ou seja, que vai da disforia à euforia, acabando bem. A categoria fórica relaciona-se diretamente com a categoria tensiva. Assim, a tensão é associada à disforia, enquanto a euforia é associada ao relaxamento. Nesse caso em específico, portanto, a censura é conectada a algo ruim, enquanto a aceitação, a um sentimento positivo. Além disso, nas cenas das personagens Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) a serem analisadas, pode-se perceber que a “aceitação”, diferentemente de *Torre de Babel*, está muito associada a uma ideia de busca por uma autocompreensão de si própria e à criação de uma “identidade”, enquanto a censura associa-se fortemente à ideia de “alteridade”, notadamente no que diz respeito à vivência de Clara, que tem muito medo de sair da família “tradicional” e estruturada que constituía com seu marido Cadu (Reynaldo Gianecchini) e com seu filho Ivan (Vitor Figueiredo), e, assim, partir para uma família não heteronormativa. A respeito dessa temática, Judith Butler afirma:

O texto continuará, então, como um esforço de refletir a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista, para criar problemas de gênero não por meio de estratégias que representem um além utópico, mas da mobilização, da confusão subversiva e da proliferação precisamente daquelas categorias constitutivas que buscam manter o gênero em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade (BUTLER, 2021, p. 70).

Seguindo essa linha, torna-se importante ressaltar que esta é uma narrativa que gira em torno de uma personagem que vivia em um ambiente onde já era aceita socialmente no início (Clara), mas que se apaixonou por uma outra mulher (Marina), após conhecê-la em um evento de moda. Esta também tinha uma boa aceitação tanto pelos amigos, como pela família com quem convivia saudavelmente. No entanto, a partir do momento em que esse sentimento começa a crescer entre as duas, elas se deparam com uma possibilidade de censura tanto pessoal, como social e também de uma alteridade. Clara, por nunca ter tido tal sentimento por uma mulher antes e estar descobrindo uma possível bissexualidade e Marina, por outro lado, mesmo já sendo assumida, por estar criando sentimentos que ela acreditava serem ilusões, tendo como embasamento a impressão de que Clara nunca largaria a estabilidade de uma família heteronormativa para viver um relacionamento sáfico. No entanto, essa história de “descoberta” segue um percurso narrativo que leva a um final feliz e ao abandono da “ocultação” de quem se é verdadeiramente, tendo em vista que ambas terminam juntas, além de se casarem e terem planos de adotar uma criança, combo inédito em telenovelas até então (BARBOSA;GUERIM, 2020). A análise efetuada do nível fundamental das personagens selecionadas de *Em família* pode ser visualizada na Figura 15:

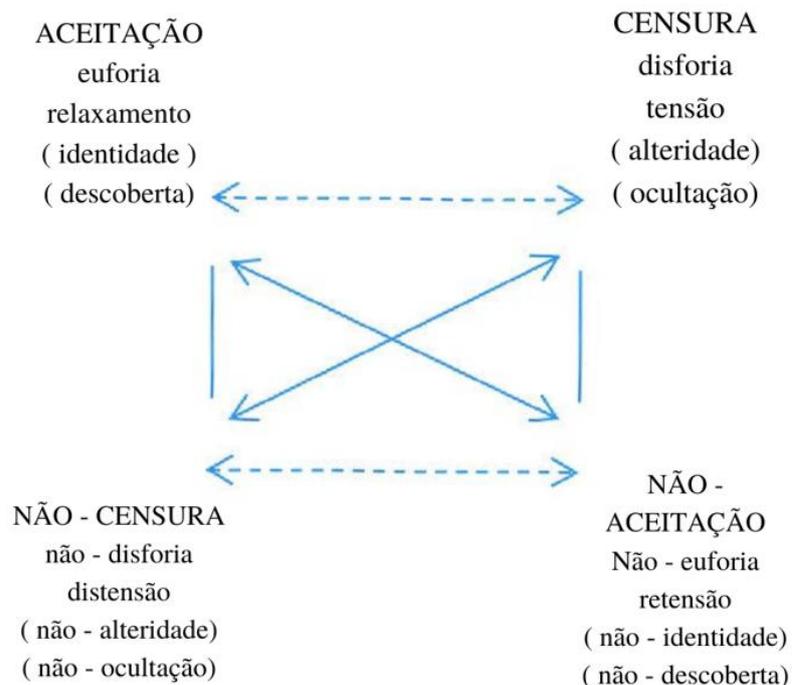


Figura 15 - Quadrado semiótico das personagens Clara e Marina de *Em Família*.
Fonte: elaborado pela autora.

A segunda etapa do percurso envolve as estruturas narrativas. Na telenovela em questão, pode-se notar tanto uma destinadora, como uma antagonista principal, com as quais as personagens Clara e Marina conversam para que possam lidar com a situação pela qual estão passando. No caso de Clara, a destinadora principal que a cerca é Juliana, sua tia, que a estimula a vivenciar a própria sexualidade e a modaliza para que possa executar uma performance que indiretamente acaba influenciando e levando as duas mulheres a terminarem juntas. Já no caso de Marina, pode-se notar uma antagonista, Vanessa (Maria Eduarda de Carvalho), ex-namorada ciumenta da personagem, que, ao contrário de Juliana, busca demonstrar não as recompensas, mas as punições que esta terá se optar por se envolver com uma mulher que já é casada com um homem. Além disso, *Em família* discute muito a questão da sexualidade e de ser e se descobrir LGBTQIA+. Assim, por si só, já existe uma plataforma ideológica que funciona como destinadora, o que, por hipótese, também pode levar as personagens ao dever-fazer, poder-fazer e querer-fazer dentro do discurso narrativo. Sendo assim, o percurso passional das personagens perpassa por momentos de dúvida, certeza, medo, desejo e amor, recebendo, ao final, uma sanção positiva, que é o final feliz tradicional da novela moralista, seguida de uma aceitação geral dos outros personagens de núcleos em volta, o que normalmente é o desfecho destinado aos personagens que seguem um percurso heteronormativo.

Já no nível discursivo, último nível do percurso narrativo, podem-se perceber cinco temáticas principais que marcam a estrutura narrativa:

- a) Família, envolvendo especialmente a trama de Clara, que já vivia em um ambiente considerado “tradicional” e heteronormativo;
- b) Maternidade, envolvendo não apenas a vivência de Clara como mãe, como também o desejo do casal sáfico em adotar uma criança;
- c) Autonomia, que perpassa pelo desejo de liberdade de Clara para ser como Marina e viver sem as amarras das cobranças de uma família;
- d) Trabalho, em que Clara passa de dona de casa à ajudante no ateliê de Marina, que atua como fotógrafa;
- e) Descoberta da sexualidade, havendo uma grande discussão em torno da temática LGBTQIA+, sobretudo em relação à lésbicas e bissexuais.

As leituras abstratas temáticas estão concretizadas figurativamente por meio de diferentes ordens sensoriais associadas às categorias profundas de “aceitação” e “censura”, no Quadro 2 a seguir.

Quadro 2 - Análise figurativa das personagens Clara e Marina de *Em Família*

	Aceitação	Censura
Visual	<p>Presença de cores quentes nas cenas em que Marina era observada por Clara;</p> <p>Tematização: desejo/ sedução</p> <p>Marina e Clara trabalhando em um ateliê de fotografia com exposições que, em comparação com outros ambientes e profissões da novela (advogado, médica, professora) poderia ser visto como mais “alternativo”, ou menos “tradicional”;</p> <p>Tematização: visionariedade/ estar à frente do tempo / ser diferente da maioria</p>	<p>Personagens sempre performando muita feminilidade na maneira como se vestem, o que mostra que, se já não seguem um padrão heteronormativo, devem ao menos corresponder a padrões de gênero.</p> <p>Tematização: privação / limitação</p>
Auditivo	<p>Música <i>Só vejo você</i> de Tânia Mara como tema de Clara e Marina, mostrando que as personagens tentaram evitar uma à outra, mas não conseguiram, cedendo ao desejo que tinham e aceitando o que de fato sentiam - relação com as falas das personagens. “Tentei evitar, tentei esquecer tudo o que me lembra você. Tentei não te amar, mas olho no espelho e nada de me reconhecer. Só vejo você[...] em mim!”</p> <p>Tematização: descoberta</p>	
Tátil	<p>O beijo de Clara e Marina.</p> <p>Tematização: desejo; descoberta</p>	

Fonte: elaborado pela autora.

Por intermédio das figuras sensoriais associadas às personagens no contexto da narrativa, percebe-se a existência de uma forte ideia de autocompreensão e autoaceitação, por meio da exploração da própria sexualidade e do rompimento com

o sistema da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2021). Além disso, torna-se interessante comentar a respeito da performance de feminilidade, nesse caso em específico, como forma de censura, justamente porque, de acordo com Butler (2021), o gênero acaba sendo constantemente associado ao sexo anatômico, como também à ideia de sexualidade, fundamentada em uma perspectiva heteronormativa. Sendo assim, quando quebra-se com as expectativas sociais de um deles, existe uma visão de que um problema de gênero está sendo gerado, e que, por isso, uma enorme transgressão à estrutura heteronormativa já está acontecendo. Dessa maneira, no caso da telenovela em questão, percebe-se que optou-se por levar as duas personagens a apenas romperem com uma das expectativas sociais sobre desejo e gênero: a não correspondência à heterossexualidade. Isso porque as duas ainda se mantêm com uma aparência que corresponde exatamente aos estereótipos sociais daquilo que se espera e se cobra de uma mulher. Com relação a essa questão, Riviere, em citação de Butler, apresenta:

Ferenci ressaltou[...] que os homens homossexuais exageram sua heterossexualidade como “defesa” contra sua homossexualidade. Tentarei mostrar que mulheres que desejam a masculinidade podem colocar uma máscara de feminilidade para evitar a angústia, e a temida represália dos homens (RIVIERE, 1929 *apud* BUTLER, 2021, p. 96).

4.2.3 Cenas selecionadas

Cena 1 - Clara é fotografada por Marina (Cap. 13 – 17/02/2014)

No capítulo em questão, Marina (Tainá Müller) decide fazer um ensaio fotográfico de Clara (Giovanna Antonelli). Neste, que acontece ainda no início da telenovela e, portanto, no começo do desenvolvimento das duas personagens, pode-se perceber que, no plano da expressão, existe um grande uso de cores quentes, como o vermelho, o laranja e o amarelo. Essas, segundo Heller (2016), quando unidas, podem significar paixão, sedução, amor e excitação (ver imagens abaixo). Durante tal momento da trama, ambas ainda estavam descobrindo uma atração e percebendo que talvez sentissem algo que iria além da amizade, o que acaba sendo retratado figurativamente pela escolha dos tons ali presentes. Alguns capítulos depois, Marina decide fazer uma festa de aniversário especial para Clara, onde

também pode ser percebido um uso de cores que pertencem às mesmas paletas, que se encontram a seguir.



Figura 16 - Marina faz ensaio fotográfico de Clara.
Fonte: Revista Caras, 2014.



Figura 17 - Festa de aniversário de Clara, organizada por Marina.
Fonte: Conversa Cult.



Figuras 18, 19, 20 e 21 - Paletas de Cores das personagens Clara e Marina.
Fonte: Livro *A Psicologia das Cores*.

Outra observação a ser feita, envolve a profissão das personagens. Marina, enquanto dona de um ateliê de fotografia e organizadora de eventos ligados à moda, acaba levando Clara a ter o desejo de ir pelo mesmo caminho, deixando para trás a vida de dona de casa que obteve até então. Tal fato pode ser percebido como uma quebra com padrões preestabelecidos para a família heteronormativa, tendo em

vista que a maior parte dos outros personagens da trama possui profissões vistas como mais conservadoras, como: advogado, leiloeiro, enfermeira e dona de casa.

Cena 2 - Clara diz estar dividida entre sua família e Marina (Cap. 38 – 18/03/2014)

Na cena que segue, Clara conversa com sua irmã, Helena (Julia Lemmertz), sobre o que está sentindo por Marina.

Clara: Estou numa briga interna aqui comigo mesma, entende? Porque adoro minha vida familiar, tranquila e trivial de todos os dias: mamãe, papai, filhinho. Mas admiro a força da Marina como mulher, sabe? A independência dela, a coragem, a beleza... ela desperta em mim emoções que eu não conhecia!

Helena: Você está falando de admiração ou de atração?

Clara: Ai, se eu tivesse essas respostas, eu não estava aqui te pedindo uma luz, não! E olha, eu fingi que não, mas entendi muito bem os ciúmes do Cadu naquela festa. Hoje tivemos várias cenas desagradáveis. E não quero ser leviana com ele, que é meu amor, meu companheiro.

Helena: Em algum momento você vai ter que ter coragem para definir o lugar que esses dois ocupam no seu coração. Porque vamos combinar, você está completamente dividida entre os dois!

Segundo afirma Wittig (1992, p. 3), o destino das mulheres é apresentado como algo que deve girar em torno do casamento, da violência e de uma extrema passividade. Sendo assim, pelo fato dessa estrutura estar tão intrínseca na sociedade, quando as mulheres se deparam com a ideia de dominação, mal podem acreditar que isso de fato existe. No caso de Clara, a personagem encontra-se inserida em um ambiente heteronormativo e que reforça uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2021) a tal ponto, que morre de medo de sair do modelo patriarcalista e conservador em que vive. Por isso, é ao entrar em contato com Marina, uma mulher independente e que “vive a vida como bem entende”, que a primeira começa a questionar o sistema com que está acostumada, pensando se é realmente essa a vida que deseja ter para sempre.

Cena 3 - Clara e Marina se declaram uma para a outra (Cap. 41 – 21/03/2014)

Marina: Clara, eu preciso te falar da admiração que eu tenho por você! Você sabe que da primeira vez que eu te vi, eu fiquei fascinada?! Justamente porque você é

assim, tão leve, tão doce, tão sincera, tão iluminada! A gente é diferente, mas foram justamente essas diferenças que me fizeram me sentir atraída por você! [...] Mas Clara, a gente não é criança! Tudo o que a gente não falou verbalmente, a gente disse nesse tempo todo com gestos, com olhares, com emoção, quase que por telepatia. Você sabe do que eu tô falando!

Clara: Eu sei... quer dizer, eu não sei bem! É que eu não sei como lidar com isso, você entende?

Marina: Eu entendo, Clara! E é justamente por isso que eu tô falando que eu não aguento mais conviver com a presença da ausência do seu amor.

Clara: Você tá falando de amor?

Marina: É claro que eu tô falando de amor! E, por uma questão de sobrevivência, acho melhor a gente se afastar!

—Clara chora e vai embora.—

Na cena observada anteriormente, pode-se perceber uma dificuldade de Clara em se aceitar como alguém que está sentindo atração por outra mulher, fazendo com que se encontre em um estado disfórico com aquilo que realmente sente. Assim, ao lidar com uma alteridade, que a afasta da família heteronormativa que tinha com Cadu (seu marido) e Ivan (seu filho), esta acaba negando a sua real identidade e, portanto, censurando o seu verdadeiro desejo. Por causa de toda essa repressão com a qual lida diariamente, Marina, que já é uma personagem assumida enquanto uma mulher lésbica, opta por se afastar de Clara, justamente por acreditar que esse amor nunca será possível, ainda que ele esteja ali sendo demonstrado por meio de “gestos, olhares e emoções”. Sobre essa temática, Butler (2021, p. 125) afirma:

A perda do objeto heterossexual, argumenta Freud, resulta no deslocamento desse objeto, mas não do objetivo heterossexual; por outro lado, a perda do objeto homossexual exige a perda do objetivo e do objeto. Em outras palavras, não só o objeto é perdido, mas o desejo é plenamente negado: “eu nunca perdi essa pessoa, nunca amei essa pessoa. Na verdade, nunca senti esse tipo de amor”.

Desse modo, pode-se perceber que, nesse momento, Clara aceita a proposta de Marina e vai embora, no lugar de assumir completamente o seu sentimento e, assim, viver esse amor. Nesse caso, pode-se perceber a seguir, que é como se, para além do objeto de desejo expelido, a própria identidade também acabasse sendo expelida ao mesmo tempo:

A náusea me faz recusar esse leite, me separa da mãe e do pai que o ofertam. “Eu” não quero nem ver esse elemento, signo do desejo deles; “eu” não quero ouvir, “eu” não o assimilo, “eu” o expilo. Mas já que a comida não é um “outro” para “mim”, que existo apenas no desejo deles, eu expilo a mim mesma, cuspo-me fora,

torno-me eu mesma abjeta no próprio movimento através do qual “eu” afirmo me estabelecer (KRISTEVA *apud* BUTLER, 2021, p. 230).

Cena 4 - Clara demonstra desconforto com o excesso de controle de Cadu sobre ela, mostrando desejar mais autonomia (Cap 58 – 10/04/2014)

Marina leva Ivan (Vitor Figueiredo), filho de Clara, à escola. Com isso, Cadu (Reynaldo Gianecchini), marido de Clara, demonstra desconforto e ciúmes ao encontrar as duas saindo juntas da reunião de pais, questionando se agora Marina era o pai do seu filho.

Clara: Quem você pensa que é, cara?

Cadu: Eu sou seu marido. Eu tenho o direito de saber o que está acontecendo.

Clara: Marido? O que você entende por marido? É proprietário, dono? Não entendi!

Cadu: Você não vai me fazer de idiota, pode parar.

Clara: Você foi o idiota hoje por conta própria, né? Porque homem nenhum faz o que você fez. Isso é coisa de moleque, cafajeste.

De acordo com Belk (1988, p. 141; PRELINGER, 1959), as posses compõem o ser e são dotadas de diversos significados para cada pessoa, incluindo: partes do corpo, processos psicológicos ou intra orgânicos, características e atributos de identificação pessoal, posses e produções, ideias abstratas, outras pessoas, objetos próximos ao ambiente físico e objetos distantes ao ambiente físico. Ou seja, as posses prolongam-se para além de questões materiais, associando-se também a questões identitárias, que se interligam à composição do “eu” individual de cada um. Dessa maneira, pode-se observar um sentimento de posse de Cadu em relação à Clara, apontado pela própria personagem. Para Cadu, clara é posse sua e uma extensão do seu ser. Para ela, o marido está ultrapassando os limites do companheirismo e querendo dominá-la, controlando cada passo e decisão que ela toma.

Ainda, segundo Straayer (1996, p. 18), histórias ficcionais que tratam de uma forte relação entre mulheres, ameaçam a sociedade patriarcal e heteronormativa porque, de certa forma, “eliminam o homem”. Nesse caso, para o autor, assim como aconteceu com Cadu, que perguntou se “agora Marina era o pai de Ivan”, muitas vezes questiona-se “Cadê o homem?” ou “Quem é o homem da relação?”, como se todas as relações femininas acontecessem não em prol delas,

mas em prol deles. Tal fato é novamente explorado no capítulo 132 da trama, exibido no dia 05/07/2014, quando Clara e Marina vão juntas jantar em um restaurante, e um outro cliente as aborda, de forma preconceituosa, dizendo: “qual das duas é o homem da relação e protege a outra?” e “nesse restaurante não aceitamos esse tipo de coisa”. Tal situação mostra o reforço de um estigma de que mulheres não são suficientes sem a companhia de um homem e que, por isso, sempre falta algo na relação. Butler (2021) explica essa situação por meio de um binarismo presente na sociedade, que acaba por pressupor que sempre haverá o masculino e o feminino em todo lugar, até mesmo em uma relação amorosa composta por mulheres. Tal fato também contribui para a invalidação de uma existência que não seja hétero.

Cena 5 - Juliana aconselha Clara a ficar com Marina (Cap. 76 – 01/05/2014)

Clara admira sua tia, Juliana (Vanessa Gerbelli), por ter se separado de seu ex-marido advogado (Leonardo Medeiros) para casar-se com Jairo (Marcello Melo Jr.) e adotar uma filha, o que sempre havia sido seu sonho. Dessa forma, por perceber que esta rompe com os padrões da família dita “tradicional”, assim como ela também deseja romper, sente-se segura para conversar e se abrir.

Clara: Eu achei que era a pessoa mais corajosa do mundo e morri na praia...

Juliana: Como assim? Do que você está falando?

Clara: Ah... do meu fracasso, da minha derrota pessoal, da minha covardia.

Juliana: Você está falando daquela fotógrafa?

Clara: Também. Mas eu tô falando principalmente de mim. Eu não tive força, sabe... para me entender. Eu sou um bonde de dúvida, de culpa, de medo.

Juliana: Não fala assim, não! Você é a pessoa mais iluminada dessa família! Você é comprometida com a alegria!

Clara: Essa Clara aí sumiu! Ninguém sabe, ninguém viu!

Juliana: Se eu posso bancar o Jairo na minha vida, você não pode bancar o seu amor por uma mulher?

Clara: Mas não é simples assim! Eu tenho o Cadu. Você tirou o Nando da sua vida, mas eu não posso tirar o Cadu, porque eu amo o Cadu!

Juliana: Mas eu também achava que amava o Nando. Mas não era amor, era costume! [...] Só tem um jeito de você resolver isso, Clara! É tirando a prova! Fica com aquela fotógrafa! Experimenta! Chuta o balde porque vale a pena, Clara! Vale a pena!

No trecho anterior, pode-se perceber Juliana claramente como uma destinadora que atua por meio da modalização. Isso porque, não apenas nessa cena,

como em outras, a personagem estimula a sobrinha a viver esse amor e a não negar o seu desejo por Marina. Depois desse momento entre as duas, Clara fica reflexiva e começa a pensar em realmente se entregar a tal sentimento. Ou seja, Juliana de fato a encoraja, levando-a a executar uma performance que a direciona a ter um final feliz com a fotógrafa, no final da trama.

Cena 6 - Clara descobrindo que talvez seja bissexual (Cap. 85 – 12/05/2014)

A cena se inicia quando Clara está conversando com Marina pelo telefone. Nesse momento, as duas falam sobre o fato de estarem com saudades uma da outra. No entanto, Clara diz encontrar-se dividida entre a família e o amor de Marina, tendo em vista que seu marido, Cadu, está doente (com problema de coração) e não só ele, como o seu filho, também precisam de auxílio e de amor naquele momento. Mas o que a personagem não sabia, é que sua mãe, Chica (Natália do Vale), estava ouvindo a conversa.

-----Clara suspira-----

Chica: Pelo que eu ouvi, você estava falando com aquela fotógrafa.

Clara: Estava, mãe! Estava falando com ela, sim!

Chica: Ai, Clara! Eu já desconfiava disso, mas eu não queria acreditar...

Clara: Desculpa, eu já pensei em conversar com você sobre o que está acontecendo muitas vezes, mas eu não tive oportunidade...

Chica: Mas filha, é tão simples... é só confirmar! Me fala, você está tendo uma relação com essa moça? Uma relação homossexual?

Clara: Não! Não, mãe! Não!

Chica: Não?

Clara: Não, não tem relação... não aconteceu nada até agora!

Chica: Senta aqui, filha! Olha para mim! Eu sou sua mãe, mas eu não sou mais aquela sua mãezinha de quando você era criança! Você agora é uma pessoa adulta e somos duas mulheres: eu e você! E eu acho que somos amigas. Por isso, somos amigas! Eu nunca proibi você de falar sobre assunto nenhum comigo!

Clara: Eu sei!

Chica: Quando você conheceu o Cadu, se apaixonou por ele, casou e engravidou, eu achei que ali estava implícita a sua preferência sexual!

Clara: E tava!

Chica: Eu sei o que você vai me dizer... que isso é uma coisa que pode acontecer a qualquer altura da vida, em qualquer idade, em qualquer circunstância... foi isso o que aconteceu com você, Clara? Você deixou de ser hétero para ser homossexual?

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

Chica: Bissexual?

Clara: Acho que sim!

Na cena vista anteriormente, pode-se observar um momento muito importante na vida de Clara: a “saída do armário”. Segundo Eve Sedgwick em *A epistemologia do armário* (1993):

[...] ainda é característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja uma presença formadora.

Por isso, para a autora, mesmo em um nível individual, até entre aqueles mais assumidamente LGBTQIA+, existem pouquíssimos que não se encontrem em um armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para eles. Afirma-se, assim, que, considerando a sociedade heterossexista existente, a cada momento, novos muros surgem à volta destas pessoas para serem ultrapassados. Ou seja, cada encontro com uma nova turma de estudantes, com um novo chefe ou com um novo gerente, constrói novos armários e novas demandas por exposição (SEDGWICK, 1993, p. 22).

A personagem Clara se entende enquanto uma mulher bissexual. Para Scott (1995), existe um peso em se assumir como alguém que possui atração por mais de um gênero. Isso porque, introduz-se um conflito entre o masculino e o feminino, o que nega a unidade e, conseqüentemente, subverte a necessidade de segurança. Já para Butler (2021, p. 138), a bissexualidade é uma possibilidade cultural concreta que muitas vezes é descrita como impossível, simplesmente por não se enquadrar plenamente no âmbito do desejo heterossexual, nem plenamente no âmbito do desejo homossexual, sendo, por esse motivo, chamada de “impensável”. Este impensável encontra-se plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura dominante, subvertendo-a de maneira ambivalente.

Cena 7 - Clara diz a Ivan que vai se casar com Marina (Cap. 138 – 12/07/2014)

Ivan: A Verônica (Helena Ranaldi) ficou aqui cuidando de mim! Ela é muito legal!

Clara: Você ganhou duas pessoas que gostam muito de você, né? A Verônica e a Marina! Será que seu pai vai casar com a Verônica?

Ivan: Não sei, por quê?

Clara: Porque eu gosto tanto da Marina... a Marina é tão importante para mim. A gente estava pensando em morar juntas! Eu quero me casar com a Marina!

Ivan: Sério? E pode?

Clara: Por que não pode?

Ivan: Porque vocês são duas mulheres!

Clara: Não... nós somos duas pessoas. Não importa se é menina com menina!

Ivan: É porque eu nunca tinha visto isso antes.

Clara: É porque você é muito pequeno ainda... tem muita coisa que você não viu! Mas você ficou feliz?

Ivan: Mas quem vai usar o vestido de noiva, você ou ela?

Clara: Ninguém, cara! Queríamos fazer uma coisa pequenininha só para os amigos íntimos do coração!

Ivan: Mas como vou contar para os meus amigos da escola que você vai se casar com outra mulher?

Clara: Do mesmo jeito que você contaria se eu fosse me casar com um homem.

Ivan: E se eles rirem de mim?

Clara: Se eles rirem de você, você não fica chateado. Eu e a Marina somos um casal diferente. Mas as pessoas não aprenderam ainda a lidar com a diferença, sabe? Você tem que responder assim: Pô, eu sou feliz, cara! Porque tenho duas pessoas que me amam muito, que são a minha mãe e a Marina! Olha que privilégio! A sua mãe não está fazendo nada de errado. Se duas pessoas se amam, elas têm o direito de ficar juntas! E sabe o que eu acho? Que seus amigos vão amar a Marina!

Ivan: É... eu acho que eles vão mesmo!

Na cena anterior, pode-se observar o momento em que Clara finalmente conta a seu filho que irá se casar com Marina. Inicialmente, percebe-se que Ivan, por viver em um ambiente altamente heteronormativo, questiona se é possível que duas mulheres fiquem juntas, perguntando até mesmo quem irá se casar usando vestido de noiva. Nesse contexto, identifica-se que, assim como afirma Butler (2021, p. 214), ainda que mulheres que amam outras mulheres performem muita feminilidade (como é o caso de Clara e de Marina), elas continuam subvertendo o modelo heteronormativo, não sendo capazes, portanto, de constituir réplicas de uma relação heterossexual.

Assim, depois de perceber que o filho reagiu bem, Clara se sente muito aceita e finalmente toma coragem de se casar com Marina. O casamento acontece no episódio 141 da trama, com a presença da família da fotógrafa, bem como da família de Clara, e até mesmo de Vanessa (Maria Eduarda de Carvalho), antagonista e ex- namorada de Marina, que se opunha a esse relacionamento por ciúmes. A presença alegre de todos, mostra a existência de uma sanção positiva ao final da trama, que entrega um desfecho positivo e uma aceitação às duas personagens sáficas em sociedade. Depois do casamento, as duas ainda planejam adotar uma menina, o que transformou *Em família* em uma novela pioneira no quesito final feliz de narrativas tradicionais moralistas, para personagens não heteronormativas.

Sendo assim, ao fugirem da alteridade e da censura, obtendo identidade e aceitação por meio de seus próprios percursos passionais, as personagens

conseguiram constituir uma família, serem admiradas por todos os núcleos em volta e ainda trabalhem juntas no mesmo local (o ateliê de fotografia). Por esse motivo, ambas se sentiram triunfantes, ao prosperarem em conquistar aquilo que mais queriam, tornando-se, por fim, sujeitos realizados.



Figura 22 - Clara e Marina se casam.
Fonte: TV Uol.



Figura 23 - Clara e Marina se beijam.
Fonte: Gshow.

4.3 ***Um lugar ao sol (2021)***

Um lugar ao sol foi uma telenovela brasileira produzida pela TV Globo e exibida entre o período de 8 de novembro de 2021 e 26 março de 2022, em 119 capítulos, às 21 horas.

A trama principal da novela escrita por Lícia Manzo, com a colaboração de Carla Madeira, Cecília Gianetti, Leonardo Moreira, Rodrigo Castilho, Dora Castellar e Marta Góes e dirigida por André Câmara e Maurício Farias, conta a história de dois gêmeos, Christian e Christofer (Cauã Reymond), que são separados na infância e criados em realidades completamente opostas, sem saberem da

existência um do outro. O primeiro deles é largado em um orfanato pelo pai biológico, enquanto o segundo é adotado por uma família rica do Rio de Janeiro, que o rebatiza com o nome de Renato. Os caminhos dos irmãos voltam a se cruzar 18 anos depois, quando Christofer/Renato descobre que é adotado. No entanto, Elenice (Ana Beatriz Nogueira), sua mãe adotiva, mente ao dizer que seu pai biológico e seu irmão gêmeo estão mortos. Por outro lado, Christian se despede do orfanato em Goiânia e vai tentar a vida em terras fluminenses. A única pista que tem do irmão é um recorte de revista onde um jovem idêntico a ele, com a camisa do Botafogo, assiste a um jogo no estádio do Engenhão. Sendo assim, opta por se tornar vendedor ambulante na porta do estádio, com a expectativa de conhecer o irmão gêmeo Cristofer/Renato. O segundo, no entanto, se mudou para a Europa, onde ficou por dez anos. O tempo passa e Christian reencontra seu grande amigo Ravi (Juan Paiva), que o apresenta para a chef de cozinha Lara (Andreia Horta). Os dois se apaixonam e vivem o sonho de abrir um negócio juntos. Mas Ravi é preso injustamente e Christian decide fazer um serviço para o tráfico para libertar o amigo. Em meio a essa “missão”, ele reencontra o irmão gêmeo, que fica sabendo da situação e tenta ajudá-lo, mas acaba sendo morto pelos traficantes. Desesperado e sem saber o que fazer, o gêmeo pobre é confundido com o irmão rico em meio a uma confusão e, sem nem mesmo refletir, opta por forjar a sua identidade e tomar o seu lugar. Para isso, ele engana Lara e toda a família de Renato. Apenas Ravi sabe da verdade sobre o rapaz, que terá que conviver com a namorada ambiciosa do irmão: Bárbara (Alinne Moraes). A novela abordou muitas temáticas sociais, como racismo, machismo, diferença de classes, maternidade, velhice, pessoas com deficiência (PCD) e descoberta da sexualidade (OBSERVATÓRIO DA TV, 2021).

4.3.1

Personagens analisadas

Ilana (Mariana Lima)

Ex-modelo e, atualmente, dona de uma produtora, a personagem vive um casamento em crise com Breno (Marco Ricca). É a melhor amiga e prima de Rebeca (Andréa Beltrão) e, ao longo da trama, se envolve com Gabriela (Natália Lage) (GSHOW, 2021).



Figura 24 - Ilana, personagem de *Um Lugar ao Sol*.
Fonte: Purepeople.

Gabriela (Natália Lage)

Obstetra e amiga de longa data de Ilana (Mariana Lima), a médica se envolve ao longo da trama com ela, por quem sempre teve sentimentos.



Figura 25 - Gabriela, personagem de *Um lugar ao sol*.
Fonte: GSHOW.

4.3.2 Percurso gerativo do sentido

Em *Um lugar ao sol*, a categoria semântica mais profunda apresentada para as personagens Ilana e Gabriela é “aceitação *versus* censura”, que se manifesta de

diferentes formas, mas que é capaz de compilar o conteúdo geral de ambas, sendo a oposição de base que sustenta toda a sua narrativa. O termo “aceitação” é determinado como eufórico, enquanto o termo “censura”, como disfórico.

Sendo assim, as operações de negação e afirmação no texto levam ao percurso que segue:

(afirmação) (negação) (afirmação)

Censura → Não - censura → Aceitação

(disforia) (não - disforia) (euforia)

Na trama em questão, trata-se de uma narrativa eufórica, que vai da disforia à euforia, acabando bem. Nesse caso em específico, portanto, a censura é conectada a algo ruim, enquanto a aceitação, a um sentimento positivo. Vale ressaltar que, em *Um lugar ao sol*, a aceitação conecta-se diretamente às ideias de “liberdade” e “descoberta”, enquanto a censura, às ideias de “sujeição” e “ocultação”, especialmente no que diz respeito à construção da trama da personagem Ilana. Isso porque a sua história aborda uma busca por aceitação e compreensão de si própria, como alguém que não apenas foge a um ideal heteronormativo, como também que sempre teve a sua trajetória marcada pela heterossexualidade compulsória e pela reprodução de padrões impostos à família heteronormativa, que a censuravam. Dessa forma, ao longo do percurso que desenvolve, ela aprende, aos poucos, a desconstruir esses padrões e imposições de gênero e sexualidade, buscando, enfim, uma liberdade para ser quem realmente deseja ser. Ilana, que inicia a trama casada com um homem, demonstra a todo momento o seu não desejo de ter filhos e a sua vontade de priorizar a profissão que exerce como dona de uma produtora. No entanto, esta é tão pressionada pelo companheiro, que tem o desejo de ter filhos, que acaba cedendo e engravidando de gêmeos, ocultando, assim, seus desejos pessoais e se sujeitando à vontade do outro. Gabriela, por outro lado, não inicia a trama em uma família heteronormativa, mas também já foi casada com um homem, e oculta a todo o tempo o seu desejo por Ilana, a quem ela conhece desde a infância e por quem já tinha sentimentos desde aquela época. A pauta da liberdade e da aceitação passa a ser algo constante entre as duas, que depois de anos sem se ver,

se reencontram no consultório de Gabriela, que neste momento já é uma obstetra renomada que atende Ilana e seu marido quando eles estão grávidos. A partir daí, Ilana, que já vivia um casamento em crise com Breno (Marco Ricca), por causa de todas as suas discordâncias, começa a questionar cada vez mais o estilo de vida conflituoso que vinha levando com o marido, terminando o relacionamento que tem com ele após perder uma das gêmeas, em uma gravidez de risco. Somado a isso, também descobriu ser traída pelo parceiro, que, além de tudo, não estava cuidando de Maria, a gêmea que nasceu. O desenvolvimento das duas enquanto um casal, se inicia após Gabriela, que tinha uma namorada virtual (Laura), terminar o relacionamento com ela, o que cria uma brecha para que ela se aproxime ainda mais de Ilana. No fim, ambas aprendem a lidar com o sentimento que sempre mantiveram guardado e terminam a novela juntas, se constituindo enquanto um casal e se casando oficialmente, mostrando a negação da censura e um encontro com a aceitação. A análise efetuada do nível fundamental das personagens selecionadas de *Um lugar ao sol* pode ser visualizada na Figura 26 a seguir:

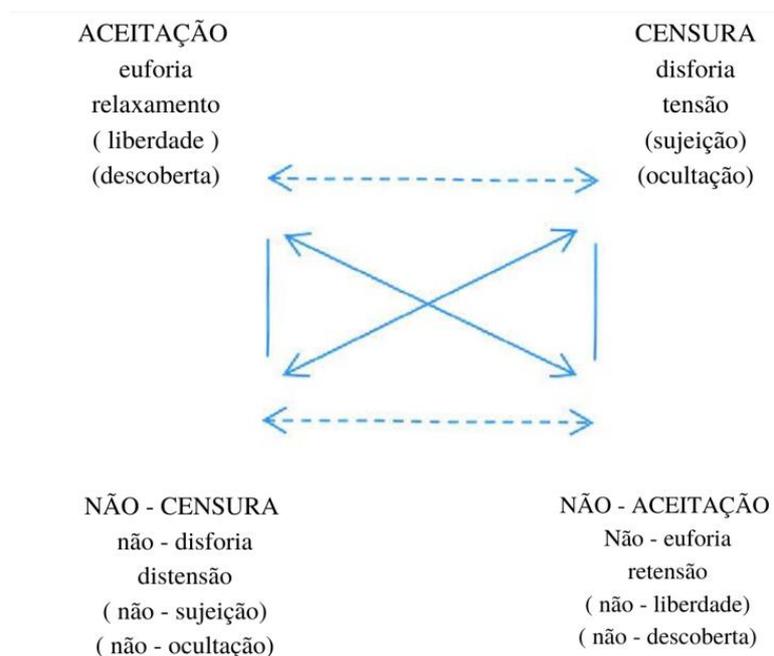


Figura 26 - Quadrado semiótico das personagens Ilana e Gabriela de *Um lugar ao sol*.
Fonte: elaborado pela autora.

Na segunda etapa do percurso, a das estruturas narrativas, pode-se notar uma destinadora que atua por intermédio da manipulação: Rebeca (Andréa Beltrão), a prima e melhor amiga de Ilana. A primeira tenta persuadir a segunda a querer, poder

e dever fazer aquilo que deseja. Já no caso de Gabriela, não podem ser notados destinadores claros, uma vez que a sua personagem não apresenta tanta conexão com outros núcleos da trama. Nesse caso, Ilana é manipulada por Rebeca por meio da provocação, o que a leva a executar uma performance que permita que ela entre em conjunção com Gabriela dentro do discurso narrativo, enquanto Gabriela o faz por uma construção de trajetória e desejo pessoal próprio. Sendo assim, o percurso passional das personagens perpassa por momentos de incerteza, desconforto, medo, dúvida, desejo e amor, recebendo, ao final, a sanção positiva, que é o final tradicional da novela moralista: o casamento.

Já no nível discursivo, último nível do percurso narrativo, podem-se perceber sete temáticas principais que marcam a estrutura narrativa:

- a) Separação, envolvendo Ilana e seu ex-marido, que, desde o início da telenovela já apresentavam uma relação conturbada, piorando, de tal modo, a levar ao fim do casamento. Além disso, o fim do relacionamento de Gabriela também é um grande marco para que as duas percebam a existência de algum sentimento a mais nessa relação;
- b) Trabalho, sendo algo extremamente valorizado pelas personagens, especialmente por Ilana, que enxerga no trabalho, um lugar de libertação.
- c) Maternidade compulsória, que se apresenta como um dos debates mais importantes da narrativa, tanto entre Ilana e Breno, como entre Ilana e Gabriela, que conversam muito sobre a imposição existente socialmente para que todas as mulheres tenham filhos;
- d) Heterossexualidade compulsória, de maneira que, em algum momento, tanto Ilana, como Gabriela, já acreditaram ser heterossexuais, devido à cobrança social para que se siga esse caminho, mesmo não querendo;
- e) Traição, em que Breno, marido de Ilana, fica com Cecília, prima de Ilana, anos mais nova que ela. Este é um elemento chave para que Ilana se aproxime mais de Gabriela;
- f) Descoberta da sexualidade e desejo, havendo uma dificuldade em se entender como não-hétero, somada a um preconceito internalizado;

- g) Amizade, sobretudo no caso de Ilana, que tem Rebeca como sua prima, melhor amiga e também apoiadora da relação da primeira com Gabriela.

As leituras abstratas temáticas estão concretizadas figurativamente por meio de diferentes ordens sensoriais associadas às categorias profundas de “aceitação” e “censura”, no Quadro 3 abaixo.

Quadro 3 - Análise figurativa das personagens Ilana e Gabriela de *Um lugar ao sol*

	Aceitação	Censura
Visual	<p>Ilana e Gabriela com expressões físicas mais leves e receptivas quando estão juntas.</p> <p>Tematização: tranquilidade/desejo/identificação</p>	<p>Ilana com expressões constantes de estresse por estar vivendo em circunstâncias que não queria, quando estava com Breno.</p> <p>Ambiente visivelmente desarmonioso.</p> <p>Tematização: estresse/conturbação</p>
Auditivo		<p>Música <i>Your heart is as black as night</i> de Melody Gardot como trilha sonora principal das personagens.</p> <p>“[...]Eu não sei por que você veio numa hora tão perfeita Mas se eu deixar você ficar por perto Serei obrigado a perder a cabeça Pois suas mãos podem ser fortes Mas o sentimento é todo errado. Seu coração é sombrio como a noite.”</p> <p>Tematização: desejo/medo/controle</p> <p>Ilana constantemente gritando quando está com Breno.</p> <p>Tematização: estresse/conturbação/desespero</p>
Tátil	<p>Os beijos de Ilana e Gabriela.</p> <p>Tematização: descoberta</p>	

Fonte: elaborado pela autora.

Por meio das figuras sensoriais associadas às personagens no contexto da narrativa, percebe-se uma grande dificuldade em se obter aceitação própria, havendo uma constante repressão e censura do desejo homoafetivo. Tal fato pode ser claramente representado pela música tema das personagens, que apresenta uma melodia de *jazz* profundamente marcada pela sensualidade, bem como uma letra que faz associação com o medo de sentir o que está sentindo, de forma que a não heterossexualidade acaba sendo ligada a algo proibido ou ruim (“o sentimento é todo errado. Seu coração é sombrio como a noite”). Nesse caso, conforme afirma Butler, abaixo, o fato de se estar fugindo, de alguma forma, das normas impostas dentro da sociedade heteronormativa, constrói até mesmo uma dificuldade em verbalizar o que se sente ou o que se é, pois existe uma represália tanto interna quanto externa que as impede de tal. Ou seja:

A linguagem tem uma possibilidade dupla: pode ser usada para afirmar a universalidade verdadeira e inclusiva das pessoas, ou pode instituir uma hierarquia em que somente algumas pessoas são elegíveis para falar, e outras, em virtude de sua exclusão do ponto de vista universal, não podem “falar” sem desautorizar simultaneamente sua fala (BUTLER, 2021, p. 209).

4.3.3

Cenas selecionadas

Cena 1 - Marido de Ilana fala sobre Gabriela e comenta que a esposa é uma “Mulher fálica” (cap. 48 – 01/01/2022)

Breno: Que coincidência você e a Gabriela já se conhecerem, né?

Ilana: Na época ela era chamada de Gabriela Bordoada. Sabe por quê? Porque ela descia a mão em todo mundo que mexesse com o Otto.

Breno: Quem é Otto?

Ilana: É o irmão dela. Ele é autista. Um menino super inteligente, sensível, mas todo fechado. A gente ficou amiga por causa dele. Uma vez veio um menino e escreveu com o *pilot* uma coisa no chinelo do Otto e eu fiquei tão possessa que taquei um copo de mate na cabeça do garoto. Você acredita?

Breno: O que ele escreveu?

Ilana: Ele escreveu retardado.

Breno: Por isso que eu te amo, sabia? Porque você é dura na queda. Não leva desaforo para casa.

Ilana: Uma mulher fálica, né? Como você gosta de dizer.

Breno: Fálica, linda, completa. Principalmente porque está gerando dois filhos de uma vez só!

Na cena anterior, pode-se perceber a capacidade de se impor e de gerar dois filhos ao mesmo tempo, como uma habilidade “fálica”, na visão de Breno, marido

de Ilana. O falo, como representando a posição dos homens socialmente, segundo Lacan (*apud* BUTLER, 2021), mostra que o parceiro da personagem analisada associa a sua força e capacidade de superação a algo masculino, como se as mulheres, por si só, não pudessem ter essa capacidade. Além disso, pode-se notar a demonstração de raiva e agressividade, como algo também associado a “ter o falo” ou “ser fálico”. Assim, segundo Butler (2021), nota-se que as mulheres, muitas vezes precisam ser o falo, a fim de “posarem como se fossem”, para que possa ser percebida alguma força ou algum poder vindo dali.

Nesse mesmo episódio, também pode ser percebido que, quanto ao plano da expressão, tanto as personagens Ilana e Gabriela, como Breno, apresentam a mesma combinação cromática, assim como outros personagens da trama. De acordo com as figuras abaixo, pode-se notar que, de modo geral, a paleta principal da trama é a da elegância (HELLER, 2016), não havendo distinções entre os personagens heteronormativos e os não heteronormativos.



Figura 27 - Ilana e Breno de *Um lugar ao sol*.
Fonte: TVFOCO.



Figura 28 - Ilana e Gabriela de *Um lugar ao sol*
Fonte: Metrôpoles



Figura 29 - Bárbara e Lara de *Um lugar ao sol*.
Fonte: Na telinha UOL.



Figura 30 - Cecília e Breno de *Um lugar ao sol*.
Fonte: Arteblitz.



Figura 31 - Paleta de cores da elegância.
Fonte: Livro *A psicologia das cores*.

Cena 2 - Ilana conversa com Rebeca sobre sua história de adolescência com Gabriela, enquanto comenta sobre as dificuldades que vem enfrentando na gravidez e no casamento (cap. 50 – 04/01/2021)

Rebeca: Não existe uma orientação médica mais específica que dê um apoio para vocês?

Ilana: Não sei... eu vou me encontrar de novo com a Gabriela para tentar entender melhor.

Rebeca: Você tá gostando dela? Tá sentindo segurança com ela?

Ilana: Sim! Você não vai acreditar! Na primeira consulta que eu entrei, eu lembrei que eu conheço a Gabriela de milênios atrás, da época de adolescência, praia, posto nove...

Rebeca: Você e a Gabriela Gaspar?

Ilana: Era Macedo na época. Gaspar eu acho que é do ex-marido, sei lá.

Rebeca: Que coincidência louca! Vocês nunca mais tinham se encontrado?

Ilana: Não, a gente se afastou. 20 e tantos anos... é que na época rolou um clima, entendeu? Ficou um negócio meio mal parado.

Rebeca: Por quê? Vocês brigaram?

Ilana: Pelo contrário, é que, enfim, a gente era super, super próxima e, um dia, ela confundiu as coisas e tentou me beijar.

Rebeca: Como é que é?

Ilana: Pois é, ela tinha um namorado na época e eu tinha um namorado também. Aí levei um susto e me afastei... sei lá! Acho que fiquei com medo, não sei... eu gosto de homem, você sabe, né?

Rebeca: Tô sabendo!

Ilana: Acho que eu fui injusta com ela, porque ela foi tão sincera, amorosa e eu repeli como se aquilo fosse um insulto, entendeu?

Rebeca: Mas ficou um clima ruim na consulta por conta disso?

Ilana: Não, ela foi super profissional. Eu só fiquei em dúvida se comentava isso com o Breno, porque... sei lá! Ela vai cuidar de mim, dos bebês e da gente, né?

—Breno chega.—

Breno: O que você pode ou não comentar comigo, hein?

Ilana: É que a gente estava... conversando sobre a consulta com a Gabriela e... na época tinha ficado um clima mal parado e...

Breno: Como assim mal parado? Que história é essa?

Ilana: Ah, é que eu tinha uma amiga que a Gabriela gostava e ela tentou beijar essa minha amiga, sabe? Hoje eu não sei se ela é gay... aí ela acabou se afastando e eu me afastei também... enfim!

Breno: Sim, mas por que você não podia comentar isso comigo?

Ilana: Não... tô comentando! É que a Gabriela é uma médica super profissional, credenciada e tal.

—Assunto para.---

Por intermédio da conversa entre os personagens, nota-se a presença da temática discursiva da heterossexualidade compulsória se fazendo presente na interação entre Ilana, Rebeca e Breno, de maneira que Ilana expõe o seu desejo por uma mulher, encontrando-se em um estado disfórico tão grande, que opta por se afastar. Isso porque ela não consegue entender um desejo que fuja da matriz heteronormativa em que havia sido construída (BUTLER, 2021). Para Ilana, portanto, pelo fato de ter um namorado durante aquele momento e apenas ter se relacionado com homens durante a vida, ela “gostava de homem”, enquanto Gabriela, mesmo tendo um namorado, havia se comportado como se fosse “gay”, como afirma ela. Retomando Butler (2021), a monossexualidade é algo tão imposto pela sociedade binarista em que se vive, onde há o polo masculino versus o

feminino e o polo homossexual versus o heterossexual, que ela nem consegue pensar na possibilidade de se atrair por mais de um gênero e ser bissexual, por exemplo (BUTLER, 2021; SCOTT, 1995). Mesmo assim, quando seu marido chega, ela fica claramente nervosa, não conseguindo explicar exatamente o que aconteceu e, portanto, evitando o assunto e desautorizando a sua fala sobre essa questão. Esse acontecimento, conforme afirma Wittig (*apud* BUTLER, 2021, p. 210) reforça a existência de um contrato heterossexual, em que o regime hétero é entendido enquanto um sistema total, que controla todas as instâncias da sociedade. Ou seja, o ato de se descobrir como não hétero, produziria, dessa forma, uma queda desse regime.

Cena 3 - Ilana fala para Gabriela que quer ter a própria liberdade e, por isso, não gostaria de ter tido filha (Cap. 79 – 07/02/2022)

Ilana: Engraçado, você é tão maternal, né? E não teve filho. Já eu nunca quis ser mãe.

Gabriela: Como nunca quis ser mãe? A Maria tá aí.

Ilana: É, mas é que eu acho que a coisa mais difícil do mundo é você não querer ser mãe.

Gabriela: Como assim?

Ilana: Ah, não sei, bancar essa... essa decisão, essa... essa diferença... acho que se não fosse toda a pressão, assim de fora, os olhares, comentários e também essa pressão interna de relógio biológico batendo... eu acho não teria engravidado. Eu amo a minha liberdade... eu amava! Tô sendo egoísta?

Gabriela: Não, realmente, todo mundo quer que a gente seja mãe. As mulheres que já têm filho, principalmente.

Ilana: É... eu acho que elas não querem ficar sozinhas na roubada.

Na cena apresentada anteriormente, pode-se perceber uma discussão a respeito da chamada maternidade compulsória, que impõe, como algo performático, o ato de ser mãe enquanto algo natural e necessário para todas aquelas que nasceram com um corpo anatomicamente designado como feminino. Tal fato pressupõe que, por conta disso, deve-se performar feminilidade e se enquadrar em todos os estereótipos de gênero impostos às mulheres, bem como desejar alguém do sexo oposto, construindo a chamada matriz sexo-gênero-sexualidade, que persegue um viés heteronormativo e compulsório dentro de uma sociedade binarista. Desse modo, nem Ilana e nem Gabriela demonstram um desejo de serem mães, e Ilana diz: “Não sei bancar essa diferença. Acho que se não fosse essa pressão interna, eu não teria engravidado”, o que também faz uma interdiscursividade com a sua

dificuldade em aceitar não apenas o seu não desejo de ser mãe, como também o seu desejo de se envolver com outra mulher. Tal fato se confirma pelo que se afirma abaixo:

A coerência e a continuidade supostas entre sexo-gênero-sexualidade servem para sustentar a normatização da vida dos indivíduos e das sociedades. A forma “normal” de viver os gêneros aponta para a constituição da forma “normal” da família, a qual, por sua vez, se sustenta sobre a reprodução sexual e, conseqüentemente, sobre a heterossexualidade. É evidente o caráter político dessa premissa, na qual não há lugar para aqueles homens e mulheres que, de algum modo, perturbem a ordem ou dela escapem (LOURO, 2004, p. 81).

Cena 4 - Gabriela fala sobre a maneira como a heterossexualidade compulsória acabou impactando a sua vida durante muito tempo (cap. 88 – 17/02/2022)

Gabriela: Cada vez eu tenho mais certeza de que o casamento é para profissional. Não é para amador! E é engraçado, sabe por quê? Eu sempre tive a ideia de que o meu casamento tinha durado pouco por eu sempre ter sido gay e... e acabei me casando com um homem, né? Porque também, na minha cabeça, assim, eu acho que no meu imaginário, um pouco preconceituoso, vá lá, é que essa ideia de família, de lar, estava muito atrelada a uma dinâmica hétero, sabe? E... também pros meus pais, enfim, eu casada com uma mulher ia ser um baque.

Ilana: Mas... seus pais não... não sabem? Não...

Gabriela: Não, não, de jeito nenhum. Mas agora, também, tadinhos, eles já tão um pouquinho fora do ar, sabe? Sem... sem entender direito as coisas? Talvez, até por isso, eu... eu tenha me autorizado.

Ilana: A?

Gabriela: A viver com a Laura, né?

Ilana: Entendi! A viver com ela, junto com ela.

Momentos depois, Ilana conversa com Rebeca sobre o que está sentindo por Gabriela.

Ilana: Eu não entendo nada do que tá acontecendo. Não tô entendendo.

Rebeca: Do que que cê tá falando, da Gabriela?

Ilana: Rebeca, presta atenção. Eu falei pra ela, com todas as letras, para ela se separar da mulher.

Rebeca: Tá, mas você não disse que essa tal de Laura era uma roubada?

Ilana: Como é que eu posso saber se essa mulher é uma roubada, se eu falei meia hora sobre ela, entendeu?

Rebeca: Mas, você só deu a sua opinião. Se você estiver errada, a Gabriela... você não manda na vida da Gabriela.

Ilana: Não é questão de mandar. Eu... eu dei força, entendeu? Para ela se separar, porque, mesmo eu sendo hétero... eu me apaixonei por ela.

Na cena anterior, percebe-se claramente a abordagem da heterossexualidade compulsória como algo imposto às personagens. No caso de Gabriela, por acreditar

que o casamento e a família estavam associados a uma dinâmica hétero, a qual ela, por ser lésbica, não poderia ter acesso. Já no caso de Ilana, por acreditar que é heterossexual, mesmo estando apaixonada por uma mulher, não conseguindo pensar em outras possibilidades, que não na heterossexualidade.

Cena 5 - Ilana fala sobre o fato de nunca ter conseguido lidar com o sentimento que tinha por Gabriela (Capítulo 91 - 21/02/2022)

A cena se inicia com Gabriela e Ilana conversando sobre o fato do relacionamento da primeira com a ex-namorada não ter dado certo.

Ilana: Eu queria muito ser essa pessoa que conversa com você sobre qualquer assunto, essa amiga que te ouve, mas eu não... eu não tô conseguindo, entendeu?
— Pausa —

Ilana: Eu acho que eu sumi da tua vida lá atrás, desapareci. Eu não quero fazer isso de novo, entendeu?

Gabriela: Pera aí. Eu não entendi. Do que você tá falando?

Ilana: Eu tô falando que, lá atrás, na nossa...na nossa adolescência, talvez eu não tenha fugido de você. Acho que eu fugi de mim mesma. Porque, eu acho, que eu me sentia atraída por você, e eu... e eu me sinto atraída por você. Mas...

Gabriela: Ilana, eu...

Ilana: Pois é, mas eu não sei o que fazer com isso, entendeu? Eu não sei o que fazer com esse sentimento. Isso não é uma amizade e eu não tô entendendo o que é esse sentimento. Isso é um... eu sinto a sua falta, eu... eu acho melhor a gente se afastar, porque a minha vida é uma confusão muito grande. Eu acho melhor a gente ficar longe!

Na conversa anterior que ocorreu entre as personagens Ilana e Gabriela, percebe-se, mais uma vez, uma enorme dificuldade da primeira em compreender o desejo homoafetivo enquanto um desejo real e passível de ser experienciado. Isso se confirma, pelo fato de haver um pronunciamento por parte da personagem, de que, o que sente, não é uma amizade, mas ela não consegue entender exatamente o que é. Por isso, opta por se afastar, deixando não apenas o objeto de desejo de lado, como também o desejo em si, sendo este plenamente negado, como se tal sentimento nunca houvesse existido (BUTLER, 2021, p. 125). Sobre a temática da heterossexualidade compulsória, Butler aponta a facilidade com que alguém que não é heterossexual consegue mascarar o desejo homossexual para se adaptar à ordem heteronormativa:

É claro que um homossexual, para quem o desejo heterossexual é impensável, bem pode preservar essa heterossexualidade por meio de uma estrutura melancólica de

incorporação, pela identificação e incorporação do amor que não é nem reconhecido nem pranteado. Mas aqui fica claro que a recusa heterossexual a reconhecer a atração homossexual primária é imposta culturalmente por uma proibição da homossexualidade que não tem paralelo no caso do homossexual melancólico. Em outras palavras, a melancolia heterossexual é instituída e mantida culturalmente, como o preço das identidades de gênero estáveis relacionadas por desejos opostos (BUTLER, 2021, p. 26).

Cena 6 - Ilana e Gabriela se beijam (Cap. 102 – 06/03/2022)

Ilana vai ao consultório de Gabriela confessar os seus sentimentos e as duas acabam se beijando.

Ilana: Eu sou um caos. Minha vida é um caos.

Gabriela: Como assim? Do que exatamente você tá falando?

Ilana: Eu tô falando que eu não sei o que eu sinto... o que eu sou...eu acho que eu... eu me apaixonei por você!

Gabriela: Posso te dar um abraço?

—Ilana beija Gabriela—



Figura 32 - Ilana e Gabriela se beijam.

Fonte: Gshow.

Na cena apresentada anteriormente, pode-se perceber a circunstância exata em que Ilana começa a aceitar o fato de não corresponder aos padrões heteronormativos cobrados pela sociedade, executando uma performance estimulada por sua melhor amiga, Rebeca, que a manipula por meio da provocação, afirmando: “Eu, pelo menos, tentei. Não dei conta, mas corri atrás do que eu estava sentindo, até onde eu pude, até onde eu consegui, e você parece que fica travada, paralisada, racionalizando tudo: o que os outros vão pensar, o que os outros vão dizer...se você não se sente gay, então por que tem que expulsar a Gabriela da sua vida. Por quê?” Logo depois, a cena corta para Ilana indo atrás de Gabriela e se declarando para a segunda, de forma que o enunciador mostra claramente o impacto

que a fala de Rebeca teve sobre a amiga, no processo desta desconstruir o preconceito internalizado que tinha. Tal momento foi figurativizado pelas trocas afetivas entre as personagens.

Cena 7 - Casamento de Ilana e Gabriela, ao fim da trama (Cap. 118 – 24/03/2022)

Ilana: a vida não tem sentido nenhum se não for para dar esse salto!

No penúltimo capítulo da trama de Ilana e Gabriela, pode-se perceber que a história das personagens termina com a sanção positiva, por meio de um casamento realizado em local aberto, onde há a presença de todos aqueles que são queridos pelas personagens dentro do contexto da trama. Vale ressaltar, inclusive, que, na imagem abaixo (Figura 33), a câmera foca não apenas nas duas personagens, como também em Rebeca, destinadora de suma importância para que as personagens entrem em conjugação. De acordo com Ilana, “dar esse salto” significa uma transformação em sua vida, onde ela finalmente aceita por completo quem realmente é e deixa de censurar os seus desejos, em prol de uma vivência que de fato corresponda aos seus anseios mais profundos. Assim, ambas terminam a trama como sujeitos realizados, em um final típico da novela tradicional e moralista: o casamento.



Figura 33 - Casamento de Ilana e Gabriela
Fonte: Acervo Gabilana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade”.
Caio Prado, Não Recomendado, 2014.

O presente trabalho procurou analisar os significados associados às mulheres sáficas, no contexto de três narrativas seriadas ficcionais selecionadas para comporem o seu *corpus*: *Torre de Babel*, de 1998, *Em família*, de 2014 e *Um lugar ao sol*, de 2021, de onde foram interpretadas cenas específicas, buscando entender se houve uma transformação na forma como essas mulheres foram representadas ao longo dos anos. Tais análises foram feitas à luz da semiótica discursiva da linha francesa, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, ao mesmo tempo em que se utilizou de um embasamento na teoria *queer* e nos estudos realizados por Judith Butler (1990). Aqui, as telenovelas foram avaliadas como produtos midiáticos e culturais dotados de significação e, portanto, aptos a serem interpretados na área de CCT.

Assim, ao comparar os enredos das narrativas selecionadas, pode-se perceber que *Um lugar ao sol* (2021) e *Em Família* (2014) são passíveis de serem classificadas como bem mais dotadas de representatividade que a telenovela *Torre de Babel* (1998). Isso porque a primeira (1998), ainda era muito associada a uma representação estereotipada (MOSCOVICI, 2000) e a uma estigmatização (GOFFMAN, 1988) constante das personagens, enquanto na segunda (2014), ainda que a estigmatização aconteça em alguns momentos, como foi mostrado em cenas específicas, isso acontece bem menos do que no caso anterior. Já na terceira e mais recente (2021), a estigmatização quase não é abordada na interação com outras pessoas, sendo muitas vezes associada a um preconceito internalizado que vem da própria Ilana, por constantemente negar uma sexualidade que fuja do viés heteronormativo. Além disso – ao contrário do que ocorre em *Torre de Babel* – as telenovelas *Em família* e *Um lugar ao sol* terminam com a sanção positiva às personagens, o que reforça uma grande ideia de aceitação, ao negar-se a censura, que tanto impedia Clara e Marina e Ilana e Gabriela de viverem esse amor. Cabe, assim, comentar o contexto histórico das tramas, tendo em vista que, em *Torre de Babel*, exibida no período pós-redemocratização, não existe em nenhum momento

menção à homossexualidade de forma explícita, de maneira que as personagens são percebidas como um casal, não apenas por dividirem todas as áreas da vida (moram juntas, trabalham juntas, dormem na mesma cama etc.), como também em virtude do reforço constante de que desviam da heteronormatividade (BUTLER, 2021), por intermédio do preconceito que sofrem pelos outros personagens da trama, e das diferenças com relação à profissão e às cores presentes nos ambientes que frequentam/em suas roupas quando comparadas aos personagens de outros núcleos. Enquanto isso, tanto na segunda, quanto na terceira tramas, que se passam em períodos em que os direitos ao casamento no cartório (2013) e à adoção de crianças por casais *queer* (2010) já haviam sido concedidos no Brasil, existe uma maior abordagem a respeito da temática discursiva da sexualidade, deixando claro que a pauta LGBTQIA+ não estava mais sendo tratada como um tabu tão grande, como acontecia em 1998. No caso da novela mais recente, tal fato ainda se potencializa pelo motivo de que a homofobia já havia sido criminalizada no país (2019).

Outra observação relevante gira em torno do tempo de tela e do desenvolvimento das personagens. Enquanto Leila e Rafaela não eram dotadas de conexões familiares profundas com personagens de outros núcleos e morreram já no capítulo 46, Clara e Marina tinham conexões familiares com personagens importantes da trama, além de terem o seu desenvolvimento iniciado no capítulo 9 do enredo, perdurando até o último capítulo (143), quando tiveram um desfecho tão positivo quanto os personagens protagonistas e heteronormativos. Já no caso de Ilana e Gabriela, esse desenvolvimento teve início pouco antes da metade da novela (cap. 50), perdurando também até o final (cap. 119), ainda que Ilana tenha sido apresentada com uma trama própria desde o início, sendo uma personagem com muitas camadas e questões a serem discutidas.

Somado a isso, torna-se interessante comentar que na telenovela *Torre de Babel*, é muito difícil encontrar uma cena em que as duas personagens analisadas sejam encontradas sozinhas. Ou seja, a impressão passada é a de que elas não têm uma individualidade e que sua identidade apenas é constituída como a de um casal. Ademais, na maior parte das cenas, Leila e Rafaela aparecem discutindo sobre ou sofrendo alguma forma de preconceito (mesmo nos momentos de mais aceitação e brandura das duas durante o percurso da narrativa), o que acaba reduzindo a vivência sáfica, nesse caso, lésbica, a algo negativo (representação estereotipada). Ao contrário, *Em Família* já traz uma questão muito importante na vivência de

pessoas LGBTQIA+: o processo de *coming out*, ou “saída do armário” da personagem Clara (SEDGWICK, 1993), explorando os seus sentimentos e emoções individuais nesse processo. Apesar disso, nota-se que a narrativa gira em torno dessa pauta identitária, não indo muito além quanto às vivências de Clara e de Marina, o que também não deixa de ser uma representação um pouco limitada. Mesmo assim, ela consegue trazer uma representatividade no sentido de que, tanto Clara quanto Marina, são mostradas como protagonistas das suas próprias vidas, e não como interdependentes entre si, permitindo que outros laços das personagens também sejam conhecidos. Ao falar de *Um lugar ao sol*, as personagens também são apresentadas com uma trajetória independente entre si. No entanto, Gabriela, o interesse romântico de Ilana, não é tão desenvolvida em narrativas paralelas ao romance, bem como a sua personagem não tem conexão profunda com outros que se encontram no elenco, sendo alguém que apenas ganha espaço na trama a partir da metade dela: ela não passa de uma paixão de longa data da ex-esposa de Breno e de obstetra dela.

Ainda, na telenovela *Torre de Babel*, pode-se perceber que não existem trocas afetivas profundas entre as personagens, o que reforça uma ideia de que estas, segundo afirma Sanchez (2013, p. 77), “são histórias de corpos que não vivenciam o ato sexual, nem ao menos um singelo beijo e abraço. Portanto, são corpos reduzidos ao desejo da sociedade da heterossexualidade compulsória e de como esta gostaria que estes corpos se comportassem na vida cotidiana concreta”. Isto é, com tamanha discrição, pouco afeto e muito biopoder, ou controle sobre os corpos, conforme afirma Foucault (1976). Por outro lado, *Em família* já apresenta trocas afetivas, como abraço e beijo. No entanto, são poucas e em cenas que quase não mostram pormenores. Ou seja, na maior parte das vezes, apenas se dá a entender que algo vai acontecer, mas não é apresentado o que de fato ocorreu. Esta é uma forma de diferenciar a relação sáfica da relação heterossexual, o que acaba não sendo um exemplo tão bem construído de representatividade, justamente por não naturalizar (NWABASIL, 2017) e buscar incluir os pormenores desse amor, enquanto invisibiliza-o e silencia-o diante da sociedade heteronormativa (SANCHEZ, 2013). Já em *Um lugar ao sol*, mesmo que existam poucas cenas envolvendo trocas físicas, naquelas que existem, acontece uma demonstração maior do beijo, que vai para além de um selinho. Isso mostra que a relação das duas personagens é tratada com maior naturalidade dentro do contexto da narrativa, o

que acaba sendo um maior exemplo de representatividade, ao comparar-se com as narrativas anteriores.

Em contrapartida, é conveniente comentar que as personagens Leila e Rafaela, da telenovela *Torre de Babel*, foram algumas das poucas personagens que se mantiveram em um relacionamento estável do início ao final da trama, ao passo que Clara e Marina, da novela de 2014, apresentavam certas conturbações em sua relação, especialmente por causa do fato de que a primeira tinha dúvidas quanto à pessoa com quem queria de fato ficar (Cadu ou Marina), pois dizia “gostar dos dois da mesma forma”. Essa afirmação, ainda que possa ser explicada pelo processo de descoberta de uma personagem que já estava na fase adulta e que já tinha um filho, pode acabar por reforçar o preconceito da dúvida e da indecisão existente para com pessoas bissexuais. No que diz respeito à construção desse estigma, Moreira *et al.* (2021, p.10) afirmam:

A noção de bissexualidade atrelada a “confusão, indecisão e incerteza” se constrói a partir da premissa de que a orientação sexual seria unidirecional. Nessa lógica, novamente, a bissexualidade não se firma como uma prática sexual legítima, mas como um trânsito, um deslocamento entre práticas.

Na telenovela mais atual, no entanto, ainda que haja uma personagem com inclinação bissexual (Ilana), não é apresentada uma dúvida quanto a ficar com um homem ou com uma mulher e sim, uma dúvida quanto a viver um relacionamento sáfico, ou não. Isso porque tanto Ilana, como Gabriela já estavam solteiras quando a narrativa do relacionamento das duas começa a ser explorada com mais profundidade.

Ainda, é válido acrescentar que, apesar de Clara e Marina terem tido um final feliz e inovador para a época (2014), considerando os contextos moralistas das telenovelas brasileiras, assim como Ilana e Gabriela tiveram anos mais tarde, as quatro personagens ainda assumiram posições secundárias na narrativa, além de todas as personagens analisadas terem sido interpretadas por mulheres cisgêneros, que correspondem a um padrão branco, magro, monogâmico, de alta classe social e, na maior parte das vezes, performático de feminilidade (GURRIERI, 2021), obtendo, como destino, jornadas que continuam girando em torno de uma oposição semântica de base “aceitação *versus* censura” (ainda que *Torre de Babel* seja mais associada a uma aceitação e censura social, enquanto *Em família* e *Um lugar ao sol*,

a uma aceitação e censura pessoal). Isso mostra que, apesar de tudo, elas ainda tiveram que passar pelo processo de desconstrução do estigma (GOFFMAN, 1988) de se subverter a heteronormatividade, caindo nos estereótipos (BARDIN, 1977) de que a existência LGBTQIA+ gira em torno de uma eterna busca por aceitação de si mesmo e do outro. Ou seja, as personagens não foram colocadas em uma posição de ocuparem os mesmos espaços que personagens que seguiram um percurso heterossexual, do início ao final da trama, ocupavam, precisando, com o esforço de uma trama inteira, correr atrás de conquistar esse lugar.

Todavia, vale ressaltar que, no caso de *Um lugar ao sol*, a novela mais contemporânea das três, são abordadas mais temáticas na narrativa das personagens sáficas do que nas telenovelas anteriores, apesar de não haver muito tempo de tela para Ilana e Gabriela, em comparação com outros personagens que assumem posições de maior protagonismo/ que seguem um percurso heteronormativo. Um dos assuntos debatidos em vários episódios pelas duas, bem como por Ilana e Rebeca, é a maternidade como um destino imposto às mulheres. Assim, diferentemente de *Em família* – onde a maternidade é apresentada de maneira positiva por parte da personagem Clara – nesta última, a maternidade não é desejada, pois é compulsória, tendo em vista que ser mãe nunca havia sido o sonho de Ilana e ela sempre havia sido apaixonada pelo trabalho. A amizade também é uma temática muito explorada, de maneira que Rebeca funciona como um pilar de sustentação para a melhor amiga em todos os momentos e situações da vida. É interessante, também, comentar a respeito do fato de que, mesmo que aceitação versus censura seja a oposição de base principal da narrativa das duas, a trama não se inicia ao redor do relacionamento homoafetivo, e sim ao redor da dificuldade que Ilana tem em lidar com a família heteronormativa que lhe foi imposta, o que mostra um aprofundamento em outras questões, que avançam para além do debate sobre preconceito e descoberta da sexualidade. Isso porque a exploração do relacionamento de Ilana e Gabriela apenas começa a ser mostrada em janeiro, dois meses após o início da telenovela. Dessa forma, percebe-se que, nesse caso em particular, aceitação versus censura assume um significado mais amplo, pois também existem outras questões que são vividas e debatidas pelas duas, que ainda precisam ser aceitas/ deixadas de ser censuradas aos poucos, especialmente por parte da personagem Ilana.

Posto isso, conclui-se que a narrativa de 1998 é muito marcada por uma representação estereotipada e estigmatizada, ainda que exista o aspecto positivo de que trouxe a temática de um relacionamento lésbico marcado pela estabilidade para o horário nobre da tv, durante a década de 1990. Enquanto isso, a de 2014, apesar de possuir muito mais representatividade que a primeira e de também se passar no horário nobre da Globo, ainda cai em estereótipos sobre o que significa ser LGBTQIA+, em determinados momentos. Já a de 2021, também exibida no horário nobre, apresenta mais representatividade que as duas anteriores, no sentido de explorar de forma mais múltipla, heterogênea (NWABASIL, 2017) e aprofundada outras questões na história de Ilana, que avançam para além das temáticas discursivas do preconceito e da homofobia da sociedade, ou da descoberta da sexualidade, somado às maiores trocas afetivas entre as duas, ainda que as conexões familiares das personagens não sejam tão apresentadas quanto na segunda telenovela. Mesmo assim, todas as personagens analisadas correspondem a diversos padrões hegemônicos sociais, como já comentado anteriormente nesse setor, o que mostra que muitas faces da vivência lésbica e bissexual brasileira ainda não haviam sido demonstradas nessas narrativas, tampouco abordagens que envolvam valores profundos que ultrapassem a narrativa da busca por aceitação e da censura social ou pessoal, bem como outros finais felizes que não sejam apenas os moralistas e conservadores. Ainda, torna-se válido ressaltar a falta de uso da palavra “lésbica” nos discursos das personagens analisadas, sendo esta, constantemente, substituída por termos como “homossexual” e “gay”, o que também reforça o fato de haver uma busca pela mínima subversão/transgressão possível dos padrões heteronormativos e hegemônicos sociais dentro desse modelo de narrativa seriada. De modo conseqüente, mostra-se que a apresentação e a relação de personagens sáficas, até então, não tinha se transformado o suficiente, em termos de pluralidade, no produto midiático de consumo analisado, apesar de ser possível notar uma grande mudança ao comparar-se as duas últimas narrativas com uma que provém de um passado mais longínquo.

5.1 Sugestões para pesquisas futuras

Por meio do estudo desenvolvido, pôde-se perceber uma importante reflexão sobre a representatividade sáfica nas telenovelas brasileiras da TV Globo,

sendo trazida para os *media*, ou produtores de conteúdo midiático, bem como para consumidores de telenovelas brasileiros, sejam eles compostos ou não por mulheres que pertencem a esse grupo. Desse modo, tornou-se possível analisar as mensagens que vieram sendo passadas ao público ao longo dos anos, no que diz respeito à existência lésbica e bissexual feminina, bem como pensar a forma como o imaginário coletivo brasileiro vem sendo constituído a partir das associações simbólicas presentes na maneira como essas mulheres são representadas. Assim, faz-se válido examinar maneiras segundo as quais poder-se-ia trazer mais representatividade e menos representação estereotipada, naturalizando pessoas que não seguem um padrão heteronormativo e mostrando que elas podem ser muito mais do que os estigmas e visões pré-concebidas do que o senso comum pensa sobre quem subverte a heterossexualidade compulsória. Para isso, deixam-se aqui algumas sugestões para pesquisas futuras na área de marketing: uma das possibilidades é a compreensão de, até que ponto, narrativas seriadas nacionais são capazes de trabalhar a representatividade perante um contexto de narrativas globais. Além desta, poderia haver a exploração de outras telenovelas com personagens sáficas, notadamente aquelas que trazem personagens em uma faixa etária mais jovem. Uma outra, envolve as questões mercadológicas e identitárias, buscando desenvolver pesquisas de mercado com o público, compreendendo as suas percepções sobre representatividade sáfica em contextos de narrativas seriadas, ou até que ponto o público é capaz de influenciar na produção artística e nos roteiros dessas mesmas narrativas. Por último, pode haver pesquisas a respeito de outras produções midiáticas nacionais, ou até mesmo pesquisas envolvendo outros grupos pertencentes à comunidade LGBTQIA+, nesses contextos midiáticos. Conclui-se, portanto, que, ao ampliar as pesquisas sobre o tema de gênero, focando sobretudo na questão *queer* e em produções ficcionais brasileiras, pode-se preencher grandes lacunas na área de administração, além de, por intermédio da observação de um produto que tem tanto impacto no país, que é a narrativa seriada ficcional, poder-se compreender melhor a realidade em que se vive.

6

Referências Bibliográficas

ABDALLA, C. C., & BRITO, E. P. (2016). Pesquisas de Gênero em Consumer Culture Theory: Classificação sobre um Olhar Pós-Estruturalista. **12o Congresso Latino-Americano de Varejo e Consumo: Transformação Digital no Varejo**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ocs/index.php/clav/clav2016/paper/view/5865>>. Acesso em: 06/02/2022.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira - Panorama da telenovela no Brasil**. Editora Senac Rio, 2004.

ALMEIDA, Heloísa Buarque. **Telenovela, consumo e gênero, “muito mais coisas”**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ALMEIDA, A.L; SOARES, R.R. Narrativas de mulheres lésbicas sobre as vivências no cotidiano e no período escolar. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 29 n.º 1 (2021).

ANTUNES, Elaine Aparecida Souto, 2009. **Mulheres Apaixonadas: a imagem da mulher contemporânea na telenovela**. Dissertação de Mestrado em Semiótica e Linguística Geral - São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2009. 244 f.

ARNOLD, S. J.; KOZINETS, R. V.; HANDELMAN, J. M. Hometown ideology and retailer legitimation: the institutional semiotics of Wal-Mart flyers. **Journal of Retailing**, vol. 77, n.º 2, pp. 243-271, 2001.

ARNOULD, E; THOMPSON, C. J. Consumer culture theory (CCT): twenty years of research. **Journal of Consumer Research**, vol. 31, n.º 4, pp. 868-882, 2005.

_____. Consumer culture theory (and we really mean theoretics): dilemmas and opportunities posed by an academic branding strategy. **Research in Consumer Behavior**, 2007, 11, 3.

BACCEGA, M. A. O Estereótipo e as Diversidades. **Comunicação & Educação**, São Paulo, pp. 7-14, 1998.

BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C., **Cultura, Consumo e Identidade**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

BARBOSA, C.; GUERIM, L. Lesbianidades representadas: as mulheres lésbicas em telenovelas brasileiras. In: IGNACIO, T. *et al.* **Tem saída? Perspectivas LGBTI+ sobre o Brasil**. Editora Zouk, 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988

BARIFOUSE, Rafael. STF APROVA A CRIMINALIZAÇÃO DA HOMOFOBIA. **BBC NEWS**, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206924>>. Acesso em: 03/07/2022.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Publicidade e figurativização. **ALFA: Revista de Linguística**, vol. 47, n.º 2, pp. 11-31, 2004.

_____. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à Linguística II – Princípios de análise**, pp. 187-219. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. A comunicação humana. In: FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à linguística: I. Objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 25-53.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et alii*. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – a experiência vivida**; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BELK, R. W. Possessions and the extended self. **Journal of consumer research**, vol. 15, n.º 2, pp. 139-168, 1988.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Edusc, 2003.

BOIA, Andreia Fragata Oliveira. **Que o desejo me desça ao corpo: Judith Teixeira e a literatura sáfica**. Dissertação de mestrado (Estudos Culturais, Literários e Interartes). Universidade do Porto, 2013.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. Malhação - Viva a diferença: ampliação e ressignificação do shipp Limantha no Twitter. **RuMoRes**, [S. l.], vol. 14, n.º 28, pp. 77-102, 2020. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2020.174323. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/174323>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

BORGES, Lenise. **Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras**. Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 363-384, 2007.

BRENNAN, D. **TV Conectada: como as qualidades analógicas da TV criaram uma supermídia digital**. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Ed. Civilização Brasileira. 21ª edição, 2021.

CAIO PRADO. Não Recomendado. Rio de Janeiro: Gravadora Caio Prado: 2014. 3:55 minutos.

CAMPOS, R. D.; CASOTTI, L. M. Bela na Tela da TV: Padrões de Beleza e Imaginário nos Textos Culturais Televisivos. **Revista Interdisciplinar De Marketing**, 6(1), 26-39, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.4025/rimar.v6i1.27975>> Acesso em: 20/10/2021.

CASTRO, Daniel. Com drogas, lésbicas e cadeia, Torre de Babel chocou família tradicional brasileira. **Uol**, 2020. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-drogas-lesbicas-e-cadeia-torre-de-babel-chocou-familia-tradicional-brasileira-39947>>. Acesso em: 24/09/2021.

CASTRO, M. L. D. (2005). Televisão e publicidade: ações convergentes. **E-Compós**, 4. Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.50>>. Acesso em: 04/11/2021.

CAVALCANTI, Camila Dias. **Visíveis e invisíveis: práticas e identidade bissexual**, 2007. Mestrado em Sociologia (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil.

CENSO IGNORA POPULAÇÃO LGBTI+ BRASILEIRA POR MAIS UMA DÉCADA. **Oliberal.com**, 2020. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/para/censo-ignora-populacao-lgbti-brasileira-por-mais-uma-decada-1.240398>>. Acesso em: 15/09/2021.

CICCONE, Landa. Os sujeitos da população LGTQI+ e a responsabilidade em um país hostil. In: IGNACIO, T. *et al.* **Tem saída? Perspectivas LGBTI+ sobre o Brasil**. Editora Zouk, 2020.

COMUNIDADE LGBTQIA+ TEM BAIXA REPRESENTATIVIDADE NA MÍDIA E PUBLICIDADE. **Meio & Mensagem**, 2021. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2021/06/28/comunidade-lgbtqia-tem-baixa-representatividade-na-midia-e-publicidade.html>>. Acesso em: 15/09/2021.

CONSULTE AQUI A COBERTURA E AS OPORTUNIDADES DA GLOBO EM TODO BRASIL. **Negócios Globo**, 2021. Disponível em: <<https://negocios8.redeglobo.com.br/Paginas/Brasil.aspx>>. Acesso em: 03/11/2021.

CORTINA, A., SILVA, F. **Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. Cultura Acadêmica Editora. Série trilhas linguísticas, nº 25, 2014.

DIA INTERNACIONAL CONTRA A LGBTFOBIA: MORTES FORAM SUBNOTIFICADAS NO ÚLTIMO ANO. **Brasil de Fato**, 2021. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/05/17/dia-internacional-contra-a-lgbtfobia-mortes-foram-subnotificadas-no-ultimo-ano>>. Acesso em: 28/02/2022.

EM FAMÍLIA: o amor e o ódio entre os primos Helena e Laerte movimentam a trama em três fases, da novela de Manoel Carlos. **Memória Globo**, 2021.

Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/em-familia/trama-principal/>> Acesso em: 23/09/2021.

EMICIDA: amarelo – É tudo pra ontem. Direção: Emicida e Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti. Netflix, São Paulo, 2020.

ENTENDA A TRAMA CENTRAL DE UM LUGAR AO SOL, A PRÓXIMA NOVELA DAS 21H DA GLOBO. **Observatório da tv**, 2021. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/entenda-a-trama-central-de-um-lugar-ao-sol-a-proxima-novela-das-21h-da-globo>>. Acesso em: 08/02/2021.

FELIZOLA, Matheus Pereira Mattos ; Vitor José Braga Mota Gomes . Consumo Midiático em um Brasil profundo: uma incursão no interior sergipano1. In: 40 **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2017, Curitiba.

FERNANDES, G. M.. Lésbicas na Telenovela O Rebu: o romance entre Glorinha e Roberta. **Ação Midiática - Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura** , vol. 8, pp. 1-18, 2014.

FERREIRA, Miriam. PEREIRA, Severino . Estigma de mulheres transexuais e as consequências para o consumo. **Revista Brasileira de Marketing**. vol. 19, n.º 4. 2020.

FIORIN, J.L. **Sendas e veredas da semiótica narrativa discursiva**. DELTA 15 (1), fev 1999.

_____. **As astúcias da enunciação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

GAUNTLETT, David. **Media, gender and identity: an introduction**. New York, USA: Routledge, 2002.

GILARD, Vitor; NUNES, Samyta. Você sabia? Descubra quantas novelas a Globo já fez e outras curiosidades da teledramaturgia!. **Gshow**, 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/google/amp/podcast/novela-das-9/noticia/voce-sabia-descubra-quantas-novelas-a-globo-ja-fez-e-outras-curiosidades-da-teledramaturgia.ghhtml>>. Acesso em: 03/12/2021.

GLOBO CELEBRA ALCANCE EM TODO O BRASIL DE MAIS DE 100 MILHÕES DE PESSOAS POR DIA E LANÇA PLATAFORMA PARA COMPARTILHAR CONHECIMENTO DO PÚBLICO. **Globo.com**, 2017. Disponível em: <<https://imprensa.globo.com/programas/campanhas-1/textos/globo-celebra-alcance-em-todo-brasil-de-mais-de-10/>>. Acesso em: 03/11/2021.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 1988.

GÓIS, J. B. H. . Olhos e Ouvidos Públicos Para Atos (Quase) Privados: a formação de uma percepção pública da homossexualidade como doença.. *Physis. Revista de Saúde Coletiva* , Rio de Janeiro, vol. 10, n.º 02, 2001.

GOMES, Mayra. **Bordando o manto do mundo: artes e psicanálise**, 1. Ed. São Paulo, 2018.

GOMIDE, Silvia del Valle. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino**, 2006. 2010f. Dissertação(Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GOMILLION, S. C.; GIULIANO, T. A. The influence of media role models on gay, lesbian, and bisexual identity. *Journal of homosexuality*, 58(3), 330-354. EUA, 2011.

GREIMAS, A. J. (1966). **Semântica estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix: 1973.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986.

GURRIERI, L.(2021). Patriarchal marketing and the symbolic annihilation of women. *Journal of Marketing Management*, 37(3-4), 364,370.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

_____.**Cultura e representação**. Editora PUC Rio, 2016.

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

HART, Lynda. **Fatal women: lesbian sexuality and the mark of aggression**. London: Routledge, 1994.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Editorial Gustavo Gil, 2016. 1ª edição.

JACKS *et al.* Juventude e Consumo Midiático: explorações etnográficas em tempos de convergência. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017.

JENKINS, H *et al.* **Cultura da conexão - criando valor e significado por meio da mídia propagável.** São Paulo: Aleph, 2014.

JUNIOR *et al.* **Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa.** Cadernos da Fucamp, vol. 20, n.º 44, pp. 36-51/2021.

KATES, S. M. (2003). Producing and consuming gendered representations: An interpretation of the Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras. **Consumption, Markets and Culture**, 6(1), 5-22.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade.** Tradução Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KJELDGAARD, D; NIELSEN, K. Glocal gender identities in market places of transition: MARIANISMO and the consumption of the telenovela Rebelde. **Marketing Theory**, Volume 10(1): 29–44, 2010.

KRISTEVA, J. Semanálise e produção de sentido. In: GREIMAS, A. J. **Ensaio de semiótica poética.** São Paulo, SP: Cultrix, 1972, pp. 238-273.

LALOUM, David. Da representação para a representatividade. **Meio & Mensagem**, 2016. Disponível em:
<<https://www.meioemensagem.com.br/home/opiniao/2016/12/14/da-representacao-para-a-representatividade.html>>. Acesso em: 17/02/2022.

LANDOWSKI, E. **Interações Arriscadas.** São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2014.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana.** Danças, piruetas e mascaradas. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

LAURETIS, Teresa de . Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies** 3, no. 3 (1991): iii-xviii.

_____, Teresa de. **The practice of love: lesbian sexuality and perverse desire.** Indiana University Press/ Bloomington and Indianapolis, 1994.

LAURINDO, C.R. Construções identitárias bissexuais e matrizes hetero e homonormativas. **Revista Brasileira de Estudos de Homocultura**, Vol. 03, n.º 10, Abr. – Jun., 2020. Disponível em:
<<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/index>> Acesso em: 12/09/2021.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

_____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, (26), 17-34, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>>. Acesso em: 12/09/2021.

_____. A telenovela como narrativa da nação. Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. *Signo & Pensamento*, vol. 29 n.º 57, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232010000200009>. Acesso em: 12/09/2021.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação. **Estudos Feministas**. vol. 9 n.º 2 Florianópolis: IFCH, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A narrativa seriada: categorias e modalidades**. Anais.. São Paulo: ECA-USP, 1999.

MALHOTRA, N. K. **Marketing research an applied orientation**. In: 6a ed. [s.l.] Pearson, 2010.

MARIANA LIMA INTERPRETA ILANA EM UM LUGAR AO SOL.. **Gshow**, 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/um-lugar-ao-sol/personagem/ilana/>>. Acesso em: 08/03/2021.

MARIANO, Silvana Aparecida . O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Estudos Feministas**, vol. 13, pp. 483-505, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. REY, G. **Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura & Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e atividades de consumo**. Tradução: Fernando Eugênio. Revisão técnica: Everardo Rocha. Rio de Janeiro: Mauad, 2003 (Coleção Cultura e Consumo/coordenação Everardo Rocha).

MENDES, C.M. **Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico- epistemológico**. Raído, Dourados, MS, vol. 5, n.º 9, pp. 173-193, jan./jun. 2011.

MICK, D. G. Consumer Research and Semiotics: Exploring the Morphology of Signs, Symbols, and Significance. **Journal of Consumer Research**, 13 (September 1986), 196–213.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2009.

MISKOLCI, R. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: **CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL**, 16., 2007. Campinas. Anais... Campinas: Unicamp, 2007.

MORATELLI, Valmir. Lésbica é a Vovozinha!: Análise de narrativas de exceção na teledramaturgia. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação** 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém – PA – 2 a 7/09/2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0218-1.pdf>>. Acesso em: 30/11/2021.

MOREIRA, L.E. *et al.* “Confusão, indecisão e incerteza”: enunciados de bissexualidade na jurisprudência. **Estudos Feministas** 29, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/4XG CXH3DZgM7yh8sYQHkh7N/>>. Acesso em: 29/11/2021.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. 8ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

NWABASILI, Mariana Queen. A altura das falas na “realidade” e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade. **Novos Olhares (USP)**, vol. 6. n.º1, São Paulo, 2017.

O DIA PARA DESAFIAR A INVISIBILIDADE LÉSBICA NA MÍDIA E NA SOCIEDADE. **Carta Capital**, 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/o-dia-para-desafiar-a-invisibilidade-lesbica-na-midia-e-na-sociedade/amp/>> Acesso em: 15/09/2021.

OGURI, L. M. B.; CHAUVEL, M. A.; SUAREZ, M. C. O processo de criação das telenovelas. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, [S. l.], vol. 49, n.º 1, pp. 38–48, 2009. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/36019>>. Acesso em: 3 nov. 2021.

OLIVEIRA, E; REZENDE, J; GONÇALVES, J. História da sexualidade feminina no Brasil: entre tabus, mitos e verdades. **Revista Ártemis**, vol. XXVI no 1; jul.-dez., 2018. pp. 303-314.

O PROBLEMA COM A REPRESENTATIVIDADE BISSEXUAL NA MÍDIA. **Otageek**, 2021. Disponível em: <<https://otageek.com.br/2021/01/06/o-problema-com-a-representatividade-bissexual-na-midia/>>. Acesso em: 15/09/2021.

ORGULHO ALÉM DA TELA. Direção: Antônia Prado. Produção: Beatriz Bresser. Globoplay, 2021.

OSTBERG, J. (2010). Thou shalt sport a banana in thy pocket: Gendered body size ideals in advertising and popular culture. **Marketing Theory**, 10(1), 45-73.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, S.J.N; AYROSA, E.A.T. Between Two Worlds: an Ethnographic Study of Gay Consumer Culture in Rio de Janeiro. BAR. **Brazilian Administration Review**, vol. 9, pp. 211-228, 2012.

PESSÔA, L. A. G de P.; BARROS, D. F.; COSTA, A. S. M. Representações da Relação homem- carro: uma análise semiótica da propaganda brasileira de seguros de automóvel. **Organizações & Sociedade**, vol. 24, n.º 80 (Jan./Mar 2017), 15-38, 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes>>. Acesso em: 08/09/2021.

_____. **Narrativas da segurança no discurso publicitário: um estudo semiótico**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013.

_____. As marcas subjetivadas. In: Oliveira, A.C.; Martyniuk, V. L. (Org.). **Sentidos do consumo: os desafios do cenário contemporâneo à luz da semiótica de Greimas**. 1ed.São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017, 88-107.

PIETROFORTE, A.V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

REBOUÇAS, Roberta de Almeida. **Telenovela, história, curiosidades e sua função social**. VII Encontro nacional de história da mídia. Fortaleza, 2009.

RISK, E. N. ; SANTOS, M. A. Formações Discursivas sobre Homossexualidade e Família Homoparental em Telenovelas Brasileiras. **PSICOLOGIA: CIÊNCIA E PROFISSÃO (ONLINE)** , vol. 41, p. e189811, 2021.

ROCHA, E. **Representações de Consumo: estudos sobre a narrativa publicitária**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2006.

ROCHA, C.R.N.C. **Família e telenovela: um retrato 3x4**. 1.ed. Curitiba: Appris, 2018. vol. 1.

ROHDEN, F. Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX. **Horizontes antropológicos**, 2002; 8(17):101-125.

RUBIN, G. Thinking Sex: Notes for a Radical theory of the Politics of Sexuality. In: **ABELOVE et. all. The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York: Routledge, 1984. pp. 3-44.

SACCOL, A. Z. Um retorno ao básico: compreendendo os paradigmas de pesquisa e sua aplicação na pesquisa em administração. **Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria**, vol. 2, n.º 2, 2009.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANCHEZ, M. H. **A construção da Heteronormatividade em personagens gays na telenovela**. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

SAPIR, Edward. **Selected Writings in Language, Culture, and Personality**, ed. David G. Mandelbaum, Berkeley, CA: University of California Press, 1949.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, vol.15, n.º 2, jul./dez, 1990.

SEDGWICK, E.K. A epistemologia do armário. In: ABELOVE, Henry *et al.* **The lesbian and gay studies reader**. New York/ London: Routledge, 1993.

70 ANOS ESTA NOITE. Direção: Henrique Sauer. Produção: George Moura. TV Globo, 2021.

SILVA, Fernanda Nascimento. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2015.

SILVA, Rebeca. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. **Forbes**, 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/?amp>>. Acesso em: 03/11/2021.

SLATER, D. **Cultura do consumo & modernidade**—Exame. NBL Editora, 2002.

SORIN, N. **Le personnage référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique**. **Applied Semiotics/Sémiotique appliquée**, Toronto, vol.1 n.º 2, pp.123-132, 1996.

SOUZA, E.R. Interseções entre homossexualidades, família e violência: relações entre lésbicas na região de Campinas(SP). **Sociedade e Cultura**. Goiânia. vol.15, n.º 2, 297 - 308, jul.-dez., 2012.

SOUZA, Eloisio. A teoria *queer* e os estudos Organizacionais: Revisando Conceitos sobre Identidade. **Revista de administração contemporânea**. 21 (3) • May-Jun 2017.

_____.;CARRIERI, A.A analítica *queer* e seu rompimento com a concepção binária de gênero. **RAM, Revista de Administração Mackenzie**, vol. 11, n.º 3, Edição Especial • SÃO PAULO, SP • MAIO/JUN. 2010 • ISSN 1678-6971 • Submissão: 19 dez. 2009. Aceitação: 27 fev. 2010. Sistema de avaliação: às cegas dupla (double blinde review). UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. Walter Bataglia (Ed.), pp. 46-70.

SPINK, M.; MEDRADO, B. *et al.* **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. Edição virtual, 2013.

STRAAYER, Chris. **Deviant eyes, deviant bodies: Sexual orientation in film and video**. New York, USA: Columbia University Press, 1996.

TEIXEIRA, Lucia. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). **Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural**. pp. 299-306. São Paulo: EDUC, 2008.

THOMPSON, J. (1995a). **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes (Trabalho original publicado).

TOKARNIA, Mariana. IBGE divulga 1º levantamento sobre homossexuais e bissexuais no Brasil. **Agência Brasil**, 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/ibge-divulga-levantamento-sobre-homossexuais-e-bissexuais-no-brasil>>. Acesso em: 25/05/2022.

TORRE DE BABEL: quem explodiu o shopping?. **Globo internacional**, 2015. Disponível em: <<https://globointernacional.globo.com/GloboPortugal/Paginas/Torre-de-Babel-Quem-explodiu-o-shopping.aspx>>. Acesso em: 01/10/2020.

TORRE DE BABEL: trama policial ambientada em São Paulo enfocava a violência e a estratificação social. **Memória Globo**, 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/torre-de-babel/trama-principal/>>. Acesso em: 23/09/2021.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TUZZO, S. A.; BRAGA C. F. O processo de triangulação da pesquisa qualitativa: o metafenômeno como gênese. **Revista Pesquisa Qualitativa**, São Paulo, SP, vol. 4, n.º 5, pp. 140-158, ago., 2016.

VICTORIA SCHWAB In: BIENAL DO LIVRO, XX., 2021, Rio de Janeiro. Romantasia - o desenvolvimento de histórias de romance em livros de fantasia (Sessão Expositor Record).

WITTIG, M. **The Straight Mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 1992.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. Ed. Panda Books, 2007.

ZINNA, A. Avant-propos. In: BEYAERT, A. *et al.* (Dir.). **Dynamiques visuelles**. Limoges: PULIM, 2001. (Nouveaux Actes Sémiotiques). pp. 5-14.