

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo:
uma leitura dos personagens protagonistas no
período da censura militar à televisão

Juiz de Fora
Março de 2012

Guilherme Moreira Fernandes

A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo:
uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração: Comunicação e Sociedade; linha de pesquisa: Comunicação e Identidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Brandão de Faria

Juiz de Fora
Março de 2012

Fernandes, Guilherme Moreira.

A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão / Guilherme Moreira Fernandes – 2012. 362 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Telenovela. 2. Homossexualidade. 3. Identidade. 4. Televisão. 5. Censura. I. Título.

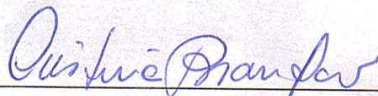
GUILHERME MOREIRA FERNANDES

A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão.

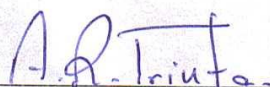
ORIENTADORA: Profª Drª Maria Cristina Brandão de Faria

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

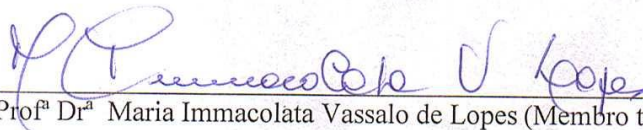
Aprovado em 28/03/2012



Profª Drª Maria Cristina Brandão de Faria (Orientadora – UFJF)



Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta (Membro titular interno – UFJF)



Profª Drª Maria Immacolata Vassalo de Lopes (Membro titular externo – USP)

Dedico esta dissertação a quatro mulheres importantes na minha vida e que, infelizmente, não estão mais entre nós:

À minha “avó” Dorinha Stopato;
À minha avó Maria Umbelino;
À minha tia Norma Fernandes;
À minha professora e amiga Nelma Fróes.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não seria o mesmo se não fosse a ajuda e empenho de algumas pessoas que gostaria de agradecer.

Primeiramente, agradeço os meus familiares, especialmente minha mãe, Maria de Fátima Moreira; meu pai, Etelvino de Oliveira Fernandes; minhas irmãs Ana Cristina, Fernanda e Andressa; e a minha madrinha Leninha Fernandes. Também não posso deixar de agradecer meus tios, tias, primos e sobrinhos, especialmente as sempre presentes Tia Carmem, Tia Rita e Tia Ana; minha avó Terezinha e meu bisavô Geraldo.

Agradeço especialmente minha orientadora, Maria Cristina Brandão de Faria, pela amizade, confiança e por me convidar para do grupo Obitel. Tenho certeza que vivemos bons momentos durante esses dois anos.

À Ana Brandão, secretária do PPGCOM e nossa super mãe.

Agradeço aos professores da Facom-UFJF, pelos conselhos e confiança no meu trabalho, em especial: Aluizio Trinta, Christina Musse, Wedencley Alves, Iluska Coutinho, Paulo Roberto Leal, Boanerges Lopes, Marise Mendes e Cláudia Lahni. Agradeço também a todos os professores que fizeram parte de minha vida desde minha primeira infância.

Agradeço aos amigos (presenciais e virtuais) que se dispuseram a discutir comigo, emprestar material e me ajudar nos momentos de estresse: Fulvio Flores, Patrícia Mendes, Claiton Cesarewski, Rogério Terra, Álvaro Nunes, Claudinha Figueiredo, Flávio Lins, Evandro Medeiros, Flávia Crizanto, Marise Baesso, Sílvia Gomide, Adriana Agostini, Raphael Carvalho, Rafael Grohmann, Francislene de Paula, Marcello Machado, Thais Torres, Diogo Mendes, Paulinho Jones, Arthur Ovidio, Sabina Anzuategui, Guilherme Salviano, Abraão Gouvêa, Donizetti Teixeira, Fábio Durso, Cibele Carneiro, Meire Vieira, Dircimar Carneiro, Aparecida Firmo, Sérgio Benatti, Alexandre Serpa, Durval Teixeira, Diego Noronha, Camila Silva, Eduardo Mendes, Fábio Costa (e demais membros da comunidade “Teledramaturgia” do Orkut);

E, especialmente, André Tavares, Alan Rodrigues e Maria José Oliveira.

Agradeço a confiança e paciência dos meus alunos de Pesquisa em Comunicação e Teledramaturgia; à época de meu Estágio Docência.

Aos amigos da Rede Folkcom e do Obitel.

Ao Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) da ECA-USP; em especial as professoras Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Maria Cristina Palma Munglioli.

À Rede Globo de Televisão, em especial ao Globo Universidade (GU) e o Centro de Documentação (Cedoc), pelo amplo apoio a esta pesquisa; especialmente a atenção recebida por Viviane Tanner (GU), Laura Martins (Cedoc) e suas equipes.

À CAPES e a PROPG pela concessão da bolsa de pesquisa.

And now the end is near
So I face the final curtain
My friend, I'll say it clear
I'll state my case of which I'm certain
I've lived a life that's full
I've traveled each and every highway
And more, much more than this
I did it my way
Regrets, I've had a few
But then again, too
few to mention
I did what I had to do
And saw it through without exception
I planned each charted course
Each careful step along the byway
Oh, and more, much more than this
I did it my way
Yes, there were times, I'm sure you knew
When I bit off more than I could chew
But through it all when there was doubt
I ate it up and spit it out
I faced it all and I stood tall
And did it my way
I've loved, I've laughed and cried
I've had my fails, my share of losing
And now as tears subside
I find it all so amusing
To think I did all that
And may I say, not in a shy way
Oh, no, no not me
I did it my way
For what is a man, what has he got
If not himself, then he has not
To say the words he truly feels
And not the words of one who kneels
The record shows I took the blows
And did it my way
The record shows I took the blows
And did it my way

(MY WAY - PAUL ANKA)

RESUMO

Nossa dissertação parte dos conceitos de identidade cultural na contemporaneidade à luz de autores filiados aos Estudos Culturais, ao Interacionismo Simbólico e ao Pós-estruturalismo. A partir das conceituações de identidades, passamos a discutir as identidades de orientação sexual e de gênero. Também observamos a narrativa da telenovela como forma de revelar a nação em uma época marcada pela censura federal à televisão. No processo construtivo da narrativa daremos ênfase aos personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo, protagonistas de histórias escritas em pleno controle oficial da censura, mas que, de certa forma, abordaram ora timidamente, ora com mais contundência a homossexualidade de personagens centrais dessas tramas. Nosso recorte temático versou os protagonistas homossexuais desta época, assim analisamos com profundidade, de acordo com as premissas da Análise de Conteúdo de Laurence Bardin, três telenovelas. A primeira, “O Rebu”, de Bráulio Pedroso, exibida em 1974, narrou a festa oferecida por Conrad Mahler para recepcionar uma princesa italiana. Durante a festa, um crime é cometido pelo próprio anfitrião, sendo uma relação homoafetiva um dos motivos do assassinato. Ainda em “O Rebu”, Roberta e Glorinha abandonam seus respectivos maridos e passam a viver juntas. A telenovela seguinte, “Os Gigantes”, de Lauro César Muniz, 1979, narra a história de Paloma Gurgel, uma mulher livre, a frente do seu tempo, que se permitia inclusive uma relação com outra mulher. Por fim, em “Brilhante” de Gilberto Braga (1981), acompanhamos os dilemas de Inácio, um homossexual que sofreu para ser aceito por sua família. Concluímos a importância das telenovelas mostrarem personagens LGBTs em um período onde a censura inibia a sociedade de debater, em esfera pública, essa possibilidade de cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela; Homossexualidade; Identidade; Televisão; Censura.

ABSTRACT

This master's thesis is based on the concepts of cultural identity in contemporaneity in the light of authors linked to Cultural Studies, Symbolic Interactionism and Post-Structuralism. We first focus on identity concepts and after discuss sexual orientation and gender identities. We also observe the soap opera narrative as a form of revealing the nation in a time marked by federal censorship on television. In the constructive process of the narrative we will emphasize the homosexual characters in Rede Globo's *telenovelas*, protagonists of stories written under the official control of censorship, but that in a way approached sometimes timidly, sometimes more incisively the homosexuality of main characters of these plots. Our thematic focus is on the homosexual characters of this period, so we have analyzed three *telenovelas* in accordance with the premises of the Content Analysis by Laurence Bardin. The first *telenovela* is "O Rebu", by Bráulio Pedrosa, aired in 1974, which presented the story of a party offered by Conrad Mahler to entertain an Italian princess. During the party, the host commits a crime, being a homoaffective relationship one of the reasons of the murder. In this *telenovela*, Roberta and Glorinha leave their husbands and move together. The second one is "Os Gigantes", by Lauro César Muniz, aired in 1979, in which Paloma Gurgel, a free woman ahead of her time takes the liberty of relating herself to another woman. The third one is "Brilhante", by Gilberto Braga, aired in 1981. In this *telenovela* we follow the predicaments of Inácio, a homosexual who suffers to be accepted by his family. We argue for the importance of *telenovelas* showing LGBT characters in a period in which censorship repressed society from publicly debating this possibility of citizenship.

KEYWORDS: Telenovela; Homosexuality; Identity; Television; Censorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TELENOVELA E HOMOSSEXUALIDADE: O QUE DIZEM AS PESQUISAS JÁ REALIZADAS	19
2. IDENTIDADES E SEXUALIDADES: A PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA	57
2.1 O DEBATE CONTEMPORÂNEO SOBRE AS IDENTIDADES	57
2.2. IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS: HISTÓRIAS E CONTEMPORANEIDADES	73
2.2.1 Identidades de Gênero: de Scott à Butler	79
2.3 BREVE HISTÓRIA DO MOVIMENTO HOMOSSEXUAL	83
2.4 MINORIAS E HOMOSSEXUALIDADE	86
2.5 TEORIA QUEER E TRANSGRESSÃO IDENTITÁRIA	89
2.5.1 A estética <i>camp</i>	95
2.5.2 Diálogos possíveis: Teoria <i>Queer</i> e Estudos Culturais	97
3. TELENOVELA, CIDADANIA E REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIAS	104
3.1 BREVE HISTÓRIA DA TELEFICÇÃO NO BRASIL	104
3.2 A HOMOSSEXUALIDADE NO TELETEATRO BRASILEIRO	122

3.3 CIDADANIAS, IDENTIDADES E PROJEÇÕES NA TELENOVELA	128
3.4 A TELENOVELA NARRANDO A NAÇÃO: DENTRO E FORA DA ESFERA PÚBLICA	136
4. A CENSURA DURANTE O REGIME MILITAR E A REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS NAS TELENOVELAS	143
4.1 A CENSURA MILITAR E A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA	147
4.2 A TRAJETÓRIA DOS PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NO CONTEXTO DA CENSURA MILITAR	157
4.2.1 Assim na terra como no céu	159
4.2.2 O Grito	164
4.2.3 O astro	173
4.2.4 Dancin' Days	180
4.2.5 Marron Glacé	189
4.2.6 Ciranda de pedra	194
4.2.7 Partido Alto	198
5. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE TELEFICCIONAL	206
5.1 A ANÁLISE DE CONTEÚDO SEGUNDO BARDIN	206
5.2 CATEGORIAS TEMÁTICAS DA NOSSA ANÁLISE DE CONTEÚDO	210
5.2.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal	211
5.2.2 Processo de <i>coming out</i> e a narrativa da revelação	212
5.2.3 Família (como a família lida com a orientação homossexual)	213
5.2.4 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo	215

familiar	
5.2.5 Relacionamentos heterossexuais que perturbam à ordem do romance homossexual;	216
5.2.6 O <i>Happy end</i> (a narrativa dos felizes para sempre);	217
5.2.7 Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas	219
6. A OUSADIA TEMÁTICA EM “O REBU” DE BRÁULIO PEDROSO	223
6.1 CONRAD MAHER: O OTELO REPRESENTADO POR ZIEMBINSKI	226
6.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal	228
6.1.2 Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual	235
6.2 ROBERTA E GLORINHA: MUITO MAIS DO QUE BOAS AMIGAS	241
6.2.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal;	242
6.2.2 Processo de <i>coming out</i> e a narrativa da revelação	247
6.2.3 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar	250
6.2.4 O <i>Happy end</i> (a narrativa dos felizes para sempre)	252
6.3 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS	254
7. A TENTATIVA EM “OS GIGANTES” DE LAURO CÉSAR MUNIZ	260
7.1 A HOMOSSEXUALIDADE NA TRAMA	263
7.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal	264
7.2 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS	275

8. A HISTÓRIA “BRILHANTE” DE GILBERTO BRAGA	286
8.1 A HOMOSSEXUALIDADE NA TRAMA	290
8.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal;	293
8.1.2 Família (como a família lida com a orientação homossexual)	301
8.1.3 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar	311
8.1.4 Relacionamentos heterossexuais que perturbam à ordem do romance homossexual	315
8.1.5 O <i>Happy end</i> (a narrativa dos felizes para sempre)	320
8.2 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS	324
CONCLUSÃO	330
FONTES DE PESQUISA	337
FONTES PRIMÁRIAS	337
FONTES JORNALÍSTICAS E DE DEPOIMENTOS	338
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	341
ANEXOS	352

INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 1952 foi ao ar, pela TV Tupi de São Paulo, o último capítulo da primeira telenovela brasileira, “Sua Vida me Pertence”, de Walter Forster. Sessenta anos depois, redigi uma dissertação de mestrado sobre o tema. Uma homenagem à telenovela brasileira, este foi um dos meus objetivos ao escrever estas páginas.

A telenovela brasileira lança modas, costumes e hábitos. Suas histórias encantam e já encantaram muitos brasileiros, que se viram representados nos diversos *plots*¹ criados pelos autores. As histórias e as representações foram muitas. Desta forma, foi necessário criar um recorte do público representado e, também, do período, para a realização desta homenagem.

Desde que acompanhei, assim como milhares de brasileiros, o desfecho do personagem Júnior (Bruno Gagliasso) da telenovela “América” de Glória Perez, em 2005, me perguntei sobre a trajetória dos personagens homossexuais na televisão brasileira. Naquela época, o comentário da imprensa era que seria exibido o primeiro beijo homossexual da TV no Brasil. Infelizmente, naquela telenovela, apesar de a autora ter afirmado a gravação da cena, ela não foi exibida.

Nossas pesquisas nos levaram a duas constatações. A primeira delas é que aquele não foi e nem seria o primeiro beijo homossexual da televisão, pois ele já havia acontecido no teleteatro nos idos de 1963, entre as atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide. A Rede Manchete, em 1990, também mostrou um beijo entre dois homens na minissérie “Mãe de Santo”, entre os personagens Rafael (Rai Alves) e Lúcio (Thiago Justino), dois jovens universitários, que se

¹ Em linguagem televisual, o termo *plot* é usado como sinônimo de enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático, escolhido pelo autor. (CAMPEDELLI, 2001, p. 92).

conheceram na Bahia. A segunda constatação é que, ao contrário da nossa crença até então, um beijo homoafetivo não é a representação mais importante das identidades homossexuais.

O público que gostaríamos de retratar nas telenovelas já estava escolhido: os homossexuais. Faltava ainda um norte para a pesquisa. O primeiro que estabelecemos foi o de trabalhar com as telenovelas da Rede Globo, a principal produtora desse gênero no Brasil e uma das principais do mundo.

Parte dessa pesquisa, desenvolvemos durante nossa monografia de conclusão de curso em Comunicação Social, porém, estávamos mais preocupados com a pesquisa de recepção. À época, aplicamos uma pesquisa de opinião e realizamos um grupo focal, com cenas das telenovelas globais a partir de 1995. (FERNANDES, 2009a).

Nosso projeto de mestrado também visava dar continuidade aos estudos de recepção, contudo, a partir de leituras de teses e dissertações que abordavam a homossexualidade nas telenovelas percebemos uma carência de informações sobre a trajetória dos personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras. A partir desse ponto, foi esta trajetória e as formas de representação LGBT² (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transsexuais) nosso problema de pesquisa.

Não encontramos praticamente nenhuma referência sobre as telenovelas globais da década de 1970 e 1980. Sabíamos da existência de personagens LGBT, mas não tínhamos dados concretos do enredo. Foi então que decidimos submeter nosso projeto de pesquisa do projeto Globo Universidade (GU) das Organizações Globo. Com o aceite do projeto, tivemos

² Em 2008 realizou-se, em Brasília, uma Conferência Nacional GLBT inédita, com o objetivo de elaborar propostas para o Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de LGBT. A denominação LGBT aqui usada segue a fórmula aprovada nessa Conferência, referindo-se a lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Antes disso, o XII Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros, de 2005, incluiu oficialmente o 'B' de bissexuais e convencionou que o 'T' referia-se a travestis, transexuais e transgêneros. Embora, com a deliberação da I Conferência Nacional, a sigla LGBT venha predominando nos meios ativistas, ela eventualmente assume outras variantes, que inverte a ordem das letras (colocando o 'T' à frente do 'B'), duplicam o 'T' (para distinguir entre travestis e transexuais, por exemplo) [em alguns casos também há triplicação do 'T', para além de travestis e transexuais; distingui-los dos transgêneros] ou acrescentam novas letras que remetem a outras identidades (como 'I' de 'intersexual' e/ou 'Q' de 'queer'). (adaptado de SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 15). Os significados das letras vão ser expostos no segundo capítulo.

acesso aos scripts com todos os capítulos das telenovelas que iríamos estudar. Fomos duas vezes ao Cedoc (Centro de Documentação da Rede Globo) fazer a leitura.

Tíamos um universo muito grande de informações e um tempo relativamente escasso para concluir o mestrado. Desta forma, tivemos que realizar um recorte temporal, já que não havia como retratar toda a trajetória dos personagens homossexuais. Foi então que privilegiamos o período mais carente de informações sobre esses personagens: o da censura militar à televisão.

Não objetivamos reconstruir historiograficamente esse período. Faremos apenas alguns apontamentos sobre os generais-presidentes e focaremos a prática da censura. Notamos que este é outro tema muito carente de estudos em nível *stricto sensu*. Encontramos pouquíssimos materiais que versassem especificamente sobre a censura às telenovelas. Desta forma, a história nos foi contada pelos autores, diretores e produtores. Foram as experiências que eles viveram sob a censura que nos serviram de base teórica.

Como forma metodológica, exploramos o material empírico (os scripts de telenovelas), juntamos críticas de jornais e revista sobre as tramas e anotamos os principais diálogos dos personagens homossexuais nessas tramas. Como o material e as formas de abordá-lo seriam múltiplas, optamos por trabalhar em profundidade as novelas que apresentavam o homossexual como parte do núcleo dos protagonistas, em que sua homossexualidade, de certa forma, ocupava grande importância narrativa. Para essas telenovelas – a saber: “O Rebu” (1974, de Bráulio Pedroso), “Os Gigantes” (1979, de Lauro César Muniz) e “Brilhante” (1981, de Gilberto Braga) – utilizamos a técnica da análise categorial de conteúdo, concebida por Laurence Bardin.

Esse caminho metodológico foi escolhido por acreditarmos que seria o que melhor nos permitiria explorar, em profundidade, o material. Desta forma, juntamos o material que colhemos no Cedoc e o dividimos em categorias temáticas; englobando, assim,

todo o enredo do universo homoafetivo dessas três telenovelas – analisadas em capítulos separados.

As demais telenovelas com personagens homossexuais no período da censura militar à televisão foram estudadas de forma exploratória, apenas apresentando os personagens homossexuais. Não utilizamos nosso protocolo metodológico para estudá-las, apenas descrevemos como foi a representação da homossexualidade.

Além da Análise de Conteúdo, utilizamos a pesquisa bibliográfica para realizar essa pesquisa. Recorremos, também, às pesquisas *stricto sensu* para nos revelar o “estado da arte”, ou melhor, a ciência constituída, sobre os objetos telenovela e homossexualidade. As pesquisas de mestrado e doutorado que versaram a homossexualidade nas telenovelas fazem parte do nosso primeiro capítulo. Encontramos oito dissertações de mestrado (TREVIZANI, 2002; MARQUES, 2003; PERET, 2005; TONON, 2005; GOMIDE, 2006; LIMA, 2007; SOARES, 2009; e TRINDADE, 2010) e uma tese de doutorado (BORGES, 2008). Procuramos neste capítulo justificar o período histórico que vamos trabalhar.

O segundo capítulo vai estabelecer as concepções contemporâneas das identidades, à luz de distintas correntes, como os Estudos Culturais, o Interacionismo Simbólico e os estudos Pós-estruturalistas. Ainda neste capítulo, serão explanadas algumas considerações sobre o que poderia ser chamado de identidade homossexual e identidade de gênero, levando em conta que tais conceitos não são fechados e por vezes são ambíguos. Orientação sexual não define uma identidade de gênero.

O tópico traz ainda as ideias da teórica feminista Judith Butler, que radicalizou as propostas históricas e concebeu o gênero como um ato performático. Com Butler, veio a teoria *queer*, que propõe a acabar com os modelos normalizadores e binários. O conhecimento da teoria *queer* direcionou nossos olhares para outras questões. Acreditamos que a reflexão

sobre as identidades e o discurso que cada pessoa faz de si próprio seja fundamental para entender a representação no âmbito da telenovela.

O capítulo seguinte trata da história da telenovela, passando pelas suas origens: o folhetim, o melodrama, as *soap operas* norte-americanas e as radionovelas cubanas. Nele também se busca retratar a experiência de personagens homossexuais no teleteatro brasileiro, tanto o paulista como o carioca. Para tal, comentaremos as peças “Calúnia”, “Entre Quatro Paredes” e “O Caso Maurizius”. O capítulo mostra ainda a telenovela como espaço para projeção de identidades e como recurso narrativo, utilizando as concepções dos professores Aluizio Ramos Trinta e Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

Em seguida, no quarto capítulo, vamos retratar a história da censura às telenovelas e a trajetória dos personagens homossexuais nas tramas globais de sete telenovelas no período histórico de 1964 a 1985: “Assim na Terra como no Céu” (1970 – Dias Gomes); “O Grito” (1975 – Jorge Andrade); “O Astro” (1977 – Janete Clair); “Dancin’Days” (1978 – Gilberto Braga); “Marron Glacé” (1979 – Cassiano Gabus Mendes); “Ciranda de Pedra” (1981 – Teixeira Filho); e “Partido Alto” (1984 – Glória Perez e Aguinaldo Silva).

O capítulo seguinte vai mostrar nossas premissas metodológicas. Nele, definimos por trabalhar com a Análise de Conteúdo sistematizada por Laurence Bardin e elencamos as sete categorias temáticas que serão utilizadas para analisar em profundidade três telenovelas escolhidas: “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”. A escolha do uso da Análise de Conteúdo de Bardin se justifica por acreditarmos que é a técnica de pesquisa que melhor nos daria um panorama temático ao se preocupar com a análise da mensagem cumprindo critérios de sistematicidade e confiabilidade. Utilizamos as palavras do professor Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2006) para defendermos esta escolha metodológica:

No contexto dos métodos de pesquisa em comunicação de massa, a análise de conteúdo ocupa-se basicamente com a análise de mensagens, o mesmo ocorrendo com a análise semiológica ou análise de discurso. As principais diferenças entre essas modalidades são que apenas a análise de conteúdo cumpre com os requisitos de sistematicidade e confiabilidade. (FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 286).

E ainda a perspectiva de José Carlos Lozano

A análise de conteúdo é sistemática porque se baseia num conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo o conteúdo analisável. É também confiável – ou objetiva – porque permite que diferentes pessoas, aplicando em separado as mesmas categorias à mesma amostra de mensagens, possam chegar às mesmas conclusões. (LOZANO, 1994, p. 141-142; *apud* FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 286).

Os capítulos que seguem (sexto, sétimo e oitavo) serão dedicados às análises dos personagens protagonistas nessas três telenovelas. No capítulo de “O Rebu” abordamos o triângulo amoroso formado por Mahler (Ziembinski), Cauê (Buza Ferraz) e Sílvia (Bete Mendes). Nessa mesma trama, também encontramos o casal Roberta (Regina Viana) e Glorinha (Isabel Ribeiro) que, mesmo não sendo os protagonistas da narrativa (papel que coube a Mahler, Sílvia e também a Boneco [Lima Duarte]), são importantes personagens para o desenrolar da narrativa.

O capítulo de “Os Gigantes” vai destacar a liberal Paloma (Dina Sfat), uma mulher livre, a frente de seu tempo, capaz de tudo, até de uma relação amorosa com Renata (Lídia Brondi). O *affair* das duas ficou só na insinuação. Mas, a bissexualidade de Paloma era uma marca identitária. Por fim, em “Brilhante” o destaque caberá a Inácio (Dennis Carvalho) e seu sofrimento para ser aceito pelos pais, que queriam arranjar-lhe um casamento, acreditando ser a felicidade do filho. O capítulo realça ainda as figuras de Luísa (Vera Fisher), a amiga fiel; Sérgio (João Paulo Adour) e Cláudio (Buza Ferraz), parceiros homoafetivos de Inácio; e de Leonor (Renata Sorrah), sua esposa de fachada.

Especialmente nesses capítulos de análises (como também estiveram presentes no quarto capítulo), inserimos uma série de diálogos dos personagens envolvidos com a orientação homossexual. Poderíamos ter apenas descrito, com nossas palavras, algumas cenas. Porém, como parte dessa homenagem, preferimos reproduzir os diálogos na íntegra. Assim como nas telenovelas, cada um dos capítulos dessa dissertação vai iniciar-se com a letra de uma música que reproduza o espírito do mesmo, é a nossa trilha sonora.

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar
E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização
Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

(Chico Buarque)

FUTUROS AMANTES
Com GAL COSTA

1. TELENVELA E HOMOSSEXUALIDADE: O QUE DIZEM AS PESQUISAS JÁ REALIZADAS

Este capítulo tem a finalidade de apresentar as pesquisas, em nível *stricto sensu*, que tinham como problema a relação da homossexualidade com a telenovela brasileira³. Desta forma, não consideramos outros formatos ficcionais brasileiros ou estrangeiros. É justamente por meio do diagnóstico das pesquisas já realizadas nos programas de pós-graduação que nos propusemos a tratar, especificamente, da trajetória dos personagens homossexuais nas telenovelas no período da Ditadura Militar no Brasil, já que esse período, marcado pela forte censura federal, a nosso ver ainda não havia recebido devida atenção das pesquisas acadêmicas.

Registros do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) apontam a pesquisa “O estereótipo visual da telenovela como instrumento de educação permanente” de João Luís Van Tilburg (1975) como a primeira dissertação de mestrado sobre telenovela. No que diz respeito à pesquisa de doutorado, consta o trabalho de Mauro Wilton de Sousa (1986) “A rosa púrpura de cada dia: trajetória de vida e cotidiano de receptores de telenovela” como a primeira tese nesse campo de estudos. Em relação à homossexualidade, o primeiro estudo acadêmico, no Brasil, é a monografia de especialização de José Fábio Barbosa Filho, intitulada “Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário” escrito em 1958, defendido em 1960 e publicado somente em 2005⁴. O trabalho foi orientado por Florestan Fernandes e contou com Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni na banca na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

³ Existem diversas outras pesquisas que não mencionamos aqui e que têm como objeto de estudo a homossexualidade nas telenovelas. Destacamos o trabalho desenvolvido pelo grupo “CUS” sob a coordenação do Prof. Dr. Leandro Colling. Para acesso aos textos, consultar: <http://www.culturaesociedade.com/cus/>.

⁴ Ver GREEN e TRINDADE (orgs.), 2005.

Todavia, a união desses dois objetos de estudos (homossexualidade e telenovela) é recente. Com base nos arquivos do CETVN e em pesquisas nos sites do “Domínio Público⁵” e da “Capes⁶” encontramos apenas oito dissertações e uma tese que focam especificamente os personagens homossexuais em telenovelas brasileiras. Localizamos outros trabalhos que também se dedicam a este tema, porém com um *corpus* de pesquisa maior, ou seja, trabalham com outros programas de TV, como humorísticos, seriados, entre outros. Desta forma, vamos refletir sobre os resultados desses trabalhos acadêmicos fazendo um cotejamento sobre eles e a nossa pesquisa, semelhanças e diferenças.

O primeiro trabalho que encontramos foi a dissertação de William Caldas Trevizani, orientada por Elizabeth Gonçalves, defendida em 2002 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Intitulada “O discurso da telenovela sobre a homossexualidade”, a pesquisa de Trevizani foca, sobretudo, a telenovela “Roda da Vida” (2001) de Solange Castro Neves, exibida às 20h pela Rede Record. Nas palavras do pesquisador, sua dissertação “busca investigar como a telenovela transforma em linguagem televisiva o discurso sobre a homossexualidade oferecido pela ciência e até que ponto esse discurso é realmente transmitido para o telespectador” (TREVIZANI, 2002, p. 11). A escolha da trama da Rede Record é justificada porque “à época do início da pesquisa, era a única que apresentou um homossexual entre seus personagens” (TREVIZANI, 2002, p. 89).

O foco do autor foi perceber as ferramentas das linguagens televisiva e de telenovela usadas para a “simulação do real”, para traduzir o discurso científico de forma a ser aceito como natural pelo espectador. Trevizani utilizou a metodologia da pesquisa descritiva, colhendo os dados com observação direta (gravação dos capítulos da telenovela e entrevista com a autora e os dois colaboradores) e indireta (referências teóricas).

⁵ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaPeriodicoForm.jsp>>. Pesquisa realizada em setembro de 2011.

⁶ Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>>. Pesquisa realizada em setembro de 2011.

O discurso científico adotado pelo pesquisador foi embasado, sobretudo, por João Silvério Trevisan (2002) e Peter Fry e Edward MacRae (1983) na perspectiva de que “a sexualidade humana não é instintiva, mas cultural, podendo variar entre os povos e as várias épocas” (TREVISANI, 2002, p. 17). Na contramão de diversas pesquisas que focam a (homo)sexualidade e a televisão, Trevizani não é apocalíptico e provavelmente (também) influenciado por Arlindo Machado (2000) ressalta que “cabe à televisão uma grande parcela de contribuição neste novo cenário que se apresenta, permitindo ao telespectador ter acesso a informação que possam diminuir o fosso entre a ignorância e o respeito à diversidade sexual” (TREVIZANI, 2002, p. 27).

Antes de concentrar-se na análise do personagem Ronaldo (Ernando Tiago) de “Roda da Vida” o pesquisador (TREVIZANI, 2002, p. 40-49) desenha um roteiro de personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras. Todavia - como praticamente todos os trabalhos que encontramos a este respeito - comete alguns equívocos nas descrições de personagens e/ou telenovelas.

A trajetória proposta por Trevizani contempla as seguintes telenovelas: “O Rebu”, “Dancin’Days”, “Os Gigantes”, “Brilhante”, “Partido Alto”, “Roda de Fogo”, “Carmem”, “Mandala”, “Vale Tudo”, “Mico Preto”, “Barriga de Aluguel”, “Pedra sobre Pedra”, “A Próxima Vítima”, “Explode Coração”, “Xica da Silva”, “A Indomada”, “Zazá”, “Anjo Mau”, “Por Amor”, “Torre de Babel”, “Pecado Capital”, “Um anjo caiu do céu”, “As Filhas da Mãe” e “Desejo de Mulher”.

Algumas das telenovelas que vamos analisar foram descritas por Trevizani. Gostaríamos de destacar algumas informações fornecidas pelo pesquisador que não procedem. A primeira delas é que “O Rebu” (1974) apresentou o primeiro homossexual da televisão brasileira (TREVIZANI, 2002, p. 40). Discordamos da sua afirmação baseando-nos no fato de termos constatado a presença de duas lésbicas no teleteatro “TV de Vanguarda” da TV Tupi,

em 1963, e do personagem de Ary Fontoura, o Rodolfo Augusto, em “Assim na Terra como no Céu”, telenovela de Dias Gomes exibida em 1970 na Rede Globo. O autor também apresenta o personagem de Buza Ferraz em “O Rebu”, o Cauê, como garoto de programa e Sílvia (Bete Mendes) como amante (p. 42), o que também não pode ser afirmado. A seguinte declaração sobre “Os Gigantes” também apresenta falhas:

Um trabalho que, no entanto, não conseguiu chegar ao final da forma idealizada pelo autor e que teve de ser reescrito por outra pessoa, distorcendo inclusive a personalidade da personagem Paloma (Dina Staf), com insinuações de uma relação homossexual entre ela e a personagem Renata (Lídia Brondi). (TREVIZANI, 2002, p. 42).

A respeito desta citação cabem alguns esclarecimentos. A relação insinuada de Paloma e Renata aconteceu por volta do capítulo 40, escrito por Lauro César Muniz. Aliás, foi o próprio autor quem realizou modificações na personalidade de Paloma. Houve, sim, outro autor, Walter George Durst, mas este só reescreveu o último capítulo. Outra ressalva está na seguinte declaração “‘Explode Coração’ tratou da doação de órgãos como tema principal de sua novela (...) aproveitou para colocar no ar um tipo homossexual que tomava conta das casas noturnas dos grandes centros: o *drag queen* (...) Sarita Vitti” (TREVIZANI, 2002, p. 46). Neste ponto o autor confunde-se com outra novela de Glória Perez. A temática da doação de órgãos esteve presente em “De Corpo e Alma” (1992). “Explode Coração” (1995) abordou, além da cultura cigana, a exploração do trabalho infantil, o desaparecimento de crianças e “as mães da Cinelândia” e foi nesta trama que o ator Floriano Peixoto deu vida a Sarita Vitti.

Gostaríamos de ressaltar que esses “erros” sobre a história da teledramaturgia não desmerecem, em nenhum momento, a pesquisa de Trevizani. O pesquisador analisa onze cenas de “Roda da Vida” com o foco na revelação de Ronaldo (Ernando Tiago) de sua homossexualidade para a mãe, Elza (Selma Egrei), que, inicialmente, rejeita a sexualidade do filho. O estudioso conta que neste momento, Ronaldo está namorando Sérgio (ator não identificado) e, por isso, sente necessidade de revelar toda a verdade para a mãe. Todavia,

apesar de bem conduzidas estas cenas, o personagem Ronaldo - com a desculpa de ter ganhado uma bolsa de estudos no exterior - sai da trama e só retorna no final. Segundo Trevizani, não houve mais menção à sua homossexualidade.

A pesquisa se encerra sem uma conclusão definitiva e o pesquisador deixa clara sua insatisfação com a não resolução do enredo de Ronaldo:

Fechamos este trabalho com a fala do personagem Ronaldo que utilizamos como epígrafe principal: “o mundo ainda não lida bem com as diferenças”. No nosso entender, resume bem a conclusão a que chegamos. Acreditamos, no entanto, que o assunto – a homossexualidade – continuará a ser lembrado, pesquisado, analisado, discutido e, quem sabe, então, servirá de enredo para novelas futuras, nas quais, de forma mais bem elaborada, se possa colaborar para a diminuição de preconceitos e contribuir para um mundo melhor. Afinal, não seria este também um dos papéis da telenovela? (TREVIZANI, 2002, p. 91).

De fato, o pesquisador foi prejudicado pela escolha da telenovela. O discurso científico enunciado no primeiro capítulo não foi retomado. De acordo com os autores da telenovela, essa trama foi interrompida por falta de recursos financeiros e por pressão do Ministério Público. Trevizani, no entanto, acredita na hipótese de uma censura pelos dirigentes da emissora.

A segunda dissertação que encontramos foi o trabalho de Ângela Cristina Salgueiro Marques, defendido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2003. A pesquisa, orientada por Rousiley Maia, foi denominada “Da esfera cultural à esfera política: a representação de grupos de sexualidade estigmatizadas nas telenovelas e a luta por reconhecimento”. Neste trabalho, Marques se preocupou com as telenovelas “A Próxima Vítima” (1995 – Sílvio de Abreu) e “Torre de Babel” (1998 – Sílvio de Abreu). Além de analisar as cenas em que os personagens homossexuais estão presentes, a pesquisadora também investigou a repercussão dos casais Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes) e Leila (Sílvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) na imprensa. Nas palavras da pesquisadora:

Nosso interesse é apontar, por meio da análise das representações do vínculo homoerótico em “A Próxima Vítima” e “Torre de Babel”, em que medida elas

incitam e convocam um debate público, bem como auxiliam na orientação dos projetos identitários de grupo de sexualidade estigmatizada fazendo com que estes assumam uma posição diante do amplo leque de representações (consideradas estereotipadas ou não) que aparecem no discurso ficcional da teledramaturgia. (MARQUES, 2003, p. 33).

A pesquisadora fixa a telenovela como um produto da Indústria Cultural. Desta forma, apoiada em Adorno e Horkheimer, Habermas e Giddens, ela faz uma passagem da esfera cultural para a esfera política e mostra que o drama de um personagem pode repercutir na sociedade, fazendo pessoas reverem seus parâmetros de conduta. Marques também argumenta que

A telenovela não é tão simplória como nos parece num primeiro instante. Mas ela só revela sua complexidade se considerarmos que sua narrativa, ao ser articulada com as narrativas subjetivas e coletivas, pode revelar a pluralidade de relações que estabelecemos com o mundo e com as outras pessoas. (MARQUES, 2003, p. 12).

E ainda

Acreditamos que a telenovela, ao abordar temas considerados polêmicos ou tabus, desafia significados compartilhados, faz com que os indivíduos repensem seus valores, crenças e julgamentos acerca de estereótipos estigmatizados e representações opressoras. (MARQUES, 2003, p. 34).

Como forma metodológica a pesquisadora se vale da gramática moral dos conflitos sociais de Honneth para estabelecer categorias de análise. Este autor aponta três tipos de relações intersubjetivas: 1) relações de amor e amizade; 2) relações legalmente institucionalizadas de respeito universal pela autonomia e dignidade das pessoas e 3) relações capazes de fornecerem redes de solidariedade, nas quais o valor dado a estilos de vida particulares possa fazer com que sejam coletivamente estimados. Assim, as formas de reconhecimento acontecem na dimensão da personalidade; relações práticas com o *self* e formas de respeito evocando o apoio emocional e respeito cognitivo e a estima pública.

Além de se basear em Honneth a pesquisadora traça os principais momentos da história homoerótica de cada uma das novelas. Assim, em cada um dos conflitos dramáticos de Sandro e Jefferson ou Leila e Rafaela, as discussões são colocadas misturando os diálogos

com reflexões teóricas, sobretudo as que convergem com Honneth. Em “A Próxima Vítima”, Marques (2003, p. 55) destaca cinco momentos: a) as desconfianças apresentadas pelas famílias de Sandrinho e Jefferson em relação à homossexualidade dos dois; b) os momentos em que Sandrinho e Jefferson se assumem diante de suas famílias; c) a reação dos familiares; d) a relação – conflito e cumplicidade – entre Sandrinho e Jefferson; e) o final feliz a eles destinado.

Já em relação à “Torre de Babel”, Marques (2003, p. 84) destaca quatro momentos principais: a) apresentação do vínculo conjugal entre Leila e Rafaela seguida da relação de apoio/tensão entre as duas; b) o passado de Leila – recuperado pela presença de seu ex-marido – e o passado de Rafaela recuperado pelo reencontro com seu irmão e seu pai; c) a relação das duas com os outros personagens; d) a morte das duas personagens na explosão do Shopping Tropical Tower. Foi com base nessas categorias, criadas após apreciar o material empírico, que a pesquisadora prossegue suas análises.

Posteriormente, Marques passa a analisar – também com base nas categorias de Honneth e pensando no “agir comunicativo” de Habermas – as matérias jornalísticas, para perceber como a opinião pública retratou os casais apresentados por Sílvio de Abreu. Dos 143 textos jornalísticos encontrados, a pesquisadora utilizou 74, sendo 20 sobre “A Próxima Vítima” e 54 relativos à “Torre de Babel”, que certamente gerou mais polêmicas, mesmo antes da telenovela entrar ao ar. Nas palavras de Ângela Marques:

Percebemos como a mídia, através de seus produtos culturais, constitui um espaço de visibilidade em que questões são formuladas, a partir de um entendimento prévio possibilitado pelo senso comum, e disseminadas para um público difuso, diversificado e amplo. Partindo de pressupostos pré-reflexivos que defendem, por exemplo, que “o homossexual que deve aparecer na mídia é o bicha-louca” ou que “a homossexualidade é algo marginal e, por isso não deve aparecer na televisão, muito menos no horário nobre”, uma rede de deliberações pluralistas foi arquitetada na mídia impressa. (MARQUES, 2003, p. 166)

Desta forma, a pesquisadora mostrou a esfera cultural sendo entrelaçada com a política “a cada momento em que, dentro de nossas relações cotidianas, sentimos a necessidade vital de sermos valorizados pelos outros em nossa diferença e, de forma recíproca, quando somos chamados a reconhecê-los” (MARQUES, 2003, p. 167). Assim, a telenovela, utilizando a realidade para construir a ficção, proporciona reações diversas na opinião pública.

Marques (2003, p. 179) apresenta a trajetória dos personagens homossexuais como o primeiro anexo de sua dissertação. Gostaríamos de fazer algumas considerações sobre fatos não verídicos que encontramos. 1) Informa-se que Ziembinski interpretava a travesti Stanislava em “O machão” (1972 – Sérgio Jockyman) da TV Tupi. Na verdade, Ziembinski interpretou a tia Stanislava em “O Bofe” (1972 – Bráulio Pedroso) da Rede Globo. Todavia a personagem não era uma travesti, mas sim uma velha senhora. O ator fez papel de uma mulher e não participou da trama da TV Tupi. 2) O suicídio de Paloma (Dina Sfat) em “Os Gigantes” (1979 – Lauro César Muniz) não foi motivado pela possível relação homossexual com Renata (Lídia Brondi), mas sim, entre outros, fruto da culpa pela eutanásia e por sua consequente condenação pelo crime advinda da morte do seu irmão. 3) Em “Brilhante” (1981 – Gilberto Braga) apesar de, inicialmente, Chica Newman (Fernanda Montenegro) desejar que seu filho Inácio (Denis Carvalho) se case com Luísa (Vera Fischer), ele acaba se casando, na segunda metade da trama, com Leonor (Renata Sorrah) – a pesquisadora informou que o casamento foi com Luísa. O “casal gay” (Inácio e Cláudio) não vai para Paris, mas sim para Nova Iorque. Ressaltamos que Inácio conheceu Cláudio (Buza Ferraz) faltando menos de um mês para o fim da telenovela.

A trajetória apresentada por Marques (2003, p. 179-184) ainda apresenta o teleteatro “Calúnia”, as telenovelas – “O Rebu”, “Dancin’Days”, “Ciranda de Pedra”, “Os adolescentes”, “O Homem Proibido”, “Um sonho a mais”, “Roda de Fogo”, “Mandala”,

“Vale Tudo”, “Carmem”, “Mico Preto”, “Pedra sobre Pedra”, “Deus nos Acuda”, “Renascer”, “A Próxima Vítima”, “Explode Coração”, “Xica da Silva”, “Por Amor”, “O Campeão”, “Torre de Babel”, “Suave Veneno”, “Um anjo caiu do céu”, “Roda da Vida”, “As filhas da mãe”, “Desejo de Mulher” – o seriado “Malu Mulher”; as minisséries – “Boca do Lixo”, “O Portador”, “Engraçadinha... seus amores e seus pecados”, “Dona Flor e seus dois maridos” – e o programa “Você Decide”.

A terceira dissertação é de autoria de Luiz Eduardo Neves Peret (2005), defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob orientação de Ricardo Freitas. O trabalho “Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira” objetiva traçar um panorama histórico da homossexualidade na telenovela e, também, realiza um estudo específico da trama “Mulheres Apaixonadas” (2003, de Manoel Carlos), por meio de uma análise de conteúdo e de um estudo de recepção. Peret aponta que

Procuramos mostrar, seguindo modestamente os passos dos pesquisadores que nos antecederam, que a telenovela pode ser usada para gerar representações úteis para os movimentos sociais, para o debate sobre a vida em sociedade e para a própria convivência prática do dia-a-dia (...). Procuramos apresentar um panorama da produção teledramatúrgica brasileira, desde os primórdios da telenovela nos anos 70 até 2005 – ano de encerramento dessa etapa do trabalho – no que se refere à reprodução social das minorias sexuais. Simultaneamente, buscamos desenvolver um protocolo metodológico que nos permitisse identificar determinados elementos constitutivos das representações sociais, na relação entre personagens homossexuais com a sociedade e personagens homossexuais à sua volta. Tentamos avaliar, a partir daí, a empatia entre a personagem e o público telespectador e as respostas dessa audiência, sejam elas positivas, negativas ou indiferentes. (PERET, 2005, p. 12-13).

O pesquisador se mostra “integrado” em relação aos produtos teleficcionais e afirma que “as telenovelas participam do processo de integração e consolidação das identidades culturais das sociedades que elas retratam e para as quais são produzidas” (PERET, 2005, p. 43). A partir de autores como Hall e Giddens, Peret traça considerações sobre a formação da identidade na contemporaneidade, afirmando a fragmentação do indivíduo. Bozon é evocado para afirmar que a sexualidade humana recebe influência direta

da construção social e para mostrar a concepção da (homo)sexualidade no decorrer dos tempos.

O que nos chama mais atenção no trabalho de Peret é a reconstrução história dos personagens homossexuais nas telenovelas globais. De todos os trabalhos que encontramos, é o mais completo. Além de personagens LGBTs, o pesquisador relata casos de personagens que se travestiam do sexo oposto e os que fingiam ser homossexuais. Desta forma, o quinto capítulo da dissertação é dedicado ao comentário de 39 telenovelas globais⁷, de diversos horários, que abordaram a temática homossexual. Reconhecemos o grande esforço do pesquisador em traçar esse panorama, contudo algumas tramas ficaram de fora deste levantamento, entre elas “Assim na Terra como no Céu”, “O Grito” e “Partido Alto”.

O capítulo seguinte da dissertação de Peret é dedicado à análise do texto de “Mulheres Apaixonadas” (2002 – Manoel Carlos). Peret (2005) denomina o capítulo de “Análise de Conteúdo”, mas a técnica e o protocolo de pesquisa não são os apresentados por Laurence Bardin (2010). O pesquisador transcreve 16 capítulos da trama identificando o número do capítulo e a data da transmissão, o cenário, personagens que deles participam, resumo, elementos relevantes identificados, elementos específicos da fala identificados e observações. É nesse último elemento que o estudioso realiza suas considerações fazendo uma exegese do texto da telenovela com o “mundo real”.

Para fazer estas análises, Peret adapta o modelo de interpretação semiótico de Antônio Moreno (2001) utilizado para analisar os personagens homossexuais no cinema brasileiro. O autor acredita que a trama que envolve Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) e outros personagens que participam do conflito das duas poderia ser um “conto” a

⁷ As telenovelas retratadas por Peter (2005, p. 78-104) foram: “O Rebu”, “O Astro”, “Dancin’Days”, “Marron-Glacé”, “Pai Herói”, “Os Gigantes”, “Ciranda de Pedra”, “Brilhante”, “Um sonho a mais”, “Roque Santeiro”, “Ti-ti-ti”, “Roda de Fogo”, “Mandala”, “Sassaricando”, “Vale Tudo”, “Bebê a Bordo”, “Pacto de Sangue”, “Tieta”, “Mico Preto”, “Barriga de Aluguel”, “Pedra sobre Pedra”, “Renascer”, “A Próxima Vítima”, “Explode Coração”, “Zazá”, “Por Amor”, “Torre de Babel”, “Suave Veneno”, “Uga Uga”, “Um anjo caiu do céu”, “As filhas da mãe”, “Desejos de Mulher”, “Mulheres Apaixonadas”, “Kubanacan”, “Chocolate com Pimenta”, “Celebridade”, “Da Cor do Pecado”, “Senhora do Destino” e “América”.

parte, pois teve início, meio e fim e, segundo Peret, quase não houve interação das meninas com as demais tramas secundárias da telenovela de Manoel Carlos: “talvez a única função das duas tenha sido inserir uma discussão sobre a descoberta da homossexualidade na adolescência e no início da vida adulta, bem como suas consequências na família e entre os amigos” (PERET, 2005, p. 152).

Da análise textual, Peret parte para um estudo de recepção. O pesquisador aplicou um grupo focal composto por 16 estudantes do 2º ano de uma escola particular do Rio de Janeiro, com a justificativa que esses estudantes têm a mesma idade dos alunos da fictícia Escola Ribeiro Alves (ERA) de “Mulheres Apaixonadas”. Peret informa que partiu das categorias de mediação expostas por Lopes, Borelli e Resende (2002), todavia a mediação “cotidiano familiar” não pode ser refletida. O pesquisador exibiu um vídeo de 1h5min com as principais situações dramáticas das personagens e distribuiu questionários opinativos para os participantes. Assim, suas análises focaram: “Clara – menina-mulher apaixonada por outra mulher”; “Rafaela – a paciência vitoriosa”; “Clara e Rafaela – meninas apaixonadas ou ícones militantes”; “Margareth – de mãe sofredora a megera intolerante” e “Paulinha – a vilã inconsequente”.

De modo geral, os estudantes dessa escola foram favoráveis ao romance de Clara e Rafaela e reprovaram algumas atitudes de Margareth, mãe de Clara, e de Paulinha estudante do colégio ERA. “Como vimos, o que realmente chama a atenção do telespectador para as duas é o fato de serem constantemente vítimas de ações negativas, mais até do que qualquer afetividade entre elas” (PERET, 2005, p. 180). Como conclusão o pesquisador expõe que “a televisão – e em especial a teledramaturgia – não ignora os homossexuais. Ao contrário, procura apresentá-los ao público, em uma variedade de formas, talvez para experimentar, como já foi feito com vários outros temas, até achar a fórmula do sucesso” (PERET, 2005, p.

182). O estudioso argumenta que a trama de Clara e Rafaela pode ser considerada “positiva” e dá subsídios para uma luta contra a homofobia.

Talvez a telenovela consiga ajudar a mudar esse quadro, talvez não. Há muitas variáveis incluídas nessa equação, que certamente não é exata. Mas acreditamos que todas as iniciativas no sentido da integração social e da tolerância devem ser aplaudidas e estimuladas. Seja por campanhas formais, patrocinadas por entidades e organizações, ou só na presença de personagens com algum fator de segregação social – o que inclui, mas não esgota na homossexualidade – a telenovela pode assumir seu papel investigador, sem perder sua dinâmica de entretenimento e veículo de consumo, como relatam Lopes e Jakubaszko. (PERET, 2005, p. 185).

O trabalho de Peret teve fôlego e como o próprio pesquisador apontou, ele serve de ponto de partida para outros trabalhos que abordam essa mesma temática. Acreditamos que de certa forma, estamos dando continuidade à pesquisa, todavia com um recorte mais específico.

O trabalho seguinte, de Joseana Burguez Tonon (2005), defendido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Bauru), orientado por Jonas Coelho, também aborda a telenovela “Mulheres Apaixonadas” sob a ótica da recepção. Denominado de “Recepção de telenovelas: identidade e representação da homossexualidade. Um estudo de caso da telenovela ‘Mulheres Apaixonadas’”, o estudo parte dos aportes dos Estudos Culturais Ingleses (Hall) e Latino-americanos (García Canclini) para abordar a complexidade do receptor no âmbito dos sistemas de comunicação.

A recepção de conteúdos simbólicos passa a ser entendida não somente como um momento, mas também como um processo que interpela a vida do telespectador em variadas dimensões, pois ao detectar os significados que os receptores elaboram a partir da recepção das telenovelas, entende-se que o telespectador articula a representação de identidades ficcionais com as representações que atribuem às identidades, além da sua própria representação, legitimando os conteúdos simbólicos propostos nas telenovelas ou resistindo a eles. (TONON, 2005, p. 09)

Nas palavras de Tonon (2005, p. 10) a pesquisa visa compreender como as formas de “representação de identidades ficcionais se articulam ao processo de recepção da audiência, contextualizando as implicações que o núcleo de representação da identidade

homossexual feminina encenado na novela “Mulheres Apaixonadas” despertou nos telespectadores”. Partindo da concepção de identidades múltiplas e fragmentadas, a pesquisadora percebe a telenovela como lugar privilegiado para o processo de projeção/identificação, como propõe Edgar Morin (1977). Assim, Tonon destaca a importância cultural da telenovela e afirma ser necessário esclarecer “que trata-se de um produto simbólico, produtor de sentido, inserido em uma prática sócio-histórica com função ideológica, intimamente vinculado ao seu modo de produção e aos aspectos econômicos e capitalistas, perpassando a esfera da produção cultural”. (TONON, 2005, p. 42).

Após os capítulos dedicados a debater o paradigma culturológico e as origens da telenovela no Brasil, Tonon descreve a trama de Manoel Carlos e destaca a importância das personagens Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli):

A representação do núcleo da homossexualidade e construção das personagens de Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli), elaboradas pelo autor Manoel Carlos foram cautelosas e sutis e, pela primeira vez, conquistou aceitação e legitimidade do telespectador. A princípio, as garotas fortaleceram os laços de amizade e conquistaram a simpatia do público, e posteriormente assumiram seu romance homossexual. (TONON, 2005, p. 94).

A pesquisadora também chama a atenção para os personagens Margareth e Paulinha, responsáveis pelo debate da homofobia no âmbito familiar e escolar, todavia ela não transcreve os diálogos da trama. Após a apresentação, Tonon rememora a trajetória das personagens lésbicas na teledramaturgia. Algumas informações não verdadeiras aparecem: 1) “Em 1971, a novela “A Selvagem”⁸, sugeriu o romance entre Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana)” (TONON, 2005, p. 121). Como afirmamos, essas personagens fazem parte de “O Rebu”, exibida pela Rede Globo em 1974. 2) “‘Vale Tudo’ (1988, Gilberto Braga), que encenou uma relação sugerida entre Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin). No entanto, Cecília saiu da trama, por conta da censura. (TONON, 2005, p. 122). A esse respeito, sabemos que a morte de Cecília estava na sinopse original e o objetivo

⁸ Telenovela de Manoel Carlos exibida às 18h pela Rede Globo em 1978-1979. Não encontramos personagens homossexuais nessa trama.

foi deixar como mote quem teria o direito à herança, a companheira (Laís) ou o irmão (Marco Aurélio [Reginaldo Faria]).

Em seguida, Tonon apresenta seu protocolo metodológico que mobiliza três técnicas de pesquisa: Entrevista em Profundidade, Grupo Focal e Análise de *Clipping* de matérias jornalísticas. Nas palavras de Tonon:

Para operacionalizar metodologicamente essa pesquisa, foi necessário trabalhar em três níveis distintos para, posteriormente analisar, comparar e sobrepor as conclusões em torno da problemática dessa pesquisa. Os elementos analisados foram: a) a telenovela “Mulheres Apaixonadas” e o núcleo de representação da homossexualidade construído pelo autor, Manoel Carlos; b) a disposição da imprensa em pautar o assunto e; c) a audiência e a recepção diante da legitimação e identificação com a representação da homossexualidade e a comparação entre a homossexualidade representada na ficção e o entendimento da identidade homossexual na “vida real”. (TONON, 2005, 130-131).

A Entrevista em Profundidade e o Grupo Focal foram realizados no âmbito da Faculdade de Educação São Luís, localizada em Jaboticabal-SP, envolvendo 12 entrevistados, divididos entre alunos (4), funcionários (4) e docentes (4). (TONON, 2005, P. 131). Apesar de os entrevistados não afirmarem que são preconceituosos, apenas cinco, pela análise da pesquisadora, se mostram naturais em relação à homossexualidade. Já a análise do *clipping* foi pautada pela hipótese da *agenda-setting* e mostrou que graças às personagens, diversos veículos de informação deram destaque ao romance lésbico.

Como conclusão, nos é apresentado que

Em detrimento das opiniões, percebeu-se que o núcleo de representação da homossexualidade conquistou visibilidade na mídia, *status* maior ao longo da exibição da novela e promoveu o debate sobre a homossexualidade pela sociedade, constituindo um marco na teledramaturgia ao garantir a simpatia e a aceitação do público pelas personagens e seu relacionamento amoroso. (TONON, 2005, p. 162).

Apesar de discordamos desse “marco na teledramaturgia”, justificado pela presença das lésbicas do início ao fim da trama, o *happy end* e a pela aceitação do público, acreditamos que o trabalho de Tonon se mostrou interessante ao destacar como que valores pessoais (repertório cultural) são tão determinantes para a recepção midiática. Apesar de não

termos como mensurar a aceitação do público, Glorinha e Roberta também tiveram um final feliz e foram fundamentais para a trama de Bráulio Pedroso em 1974.

A dissertação seguinte é de autoria de Sílvia del Valle Gomide, orientada por Denílson Lopes e defendida, em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). O trabalho de Gomide (2006), “Representações das identidades lésbicas na telenovela *Senhora do Destino*”, traz um debate sobre a teoria *queer* e o gênero performático em Judith Butler. A pesquisadora realiza uma Análise de Conteúdo das cenas que envolvem Jenifer (Barbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie) e também a reação de uma comunidade do site de relacionamentos Orkut dedicada ao casal.

Gomide (2006) inicia seu trabalho falando de duas séries norte-americanas voltadas para o público homossexual, trata-se de “The L. Word” e “Queer as folk”. A primeira conta a história de cinco garotas lésbicas Alice Pieszecki (Leisha Hailey), Jenny Schecter (Mia Kirshner), Bette Porter (Jennifer Beals), Tina Kennard (Laurel Holloman) e Shane McCutcheon (Katherine Moennig) e o cotidiano que as cerca. A série teve grande repercussão em todo o mundo e ousou ao trazer as atrizes em diversas cenas homoeróticas⁹. Já “Queer as folk” trata, sobretudo, da homossexualidade masculina, embora conte também a história de um casal de lésbicas (Lindsay Petersen [Thea Gill] e Melanie Marcus [Michelle Clunie]). A série contém cenas quentes de sexo e conta as múltiplas histórias de Brian Kinney (Gale Harrold), Michael Novotny (Hal Saparks), Emmett Honeycutt (Pater Paige), Teddy Schmidt (Scott Lowell) e Justin Taylor (Randy Paige)¹⁰. Ambas as séries trazem múltiplas identidades homossexuais, possibilitando o mecanismo de projeção/identificação. Como sugere Gomide, não é possível comparar o homossexual em “The L Word” e “Queer as Folk” com as telenovelas brasileiras. No entanto ressalta a pesquisadora:

⁹ Para informações sobre a série, recomendamos a leitura do livro “Lésbicas na TV: The L Word” de Adriana Agostini (Ed. Malegueta, 2010).

¹⁰ A respeito dessa série, recomendamos a leitura do livro “Rupturas possíveis: representação e cotidiano na série os assumidos (*Queer as folk*)” de Sofia Zanforlin (Ed. Annablume, 2005).

Na ficção popular brasileira já é possível identificar um tímido movimento de representação de personagens com sexualidade homoerótica, especialmente nas telenovelas de horário nobre da Rede Globo, a maior rede de TV aberta do país. O surgimento ou o aumento do espaço dado a esses personagens é um sinal da presença na ficção de novos tipos de amor que surgem na sociedade. Esses personagens representam mudanças políticas, afetivas e nas práticas sociais. (GOMIDE, 2006, p. 12).

Concordamos com a afirmação de Gomide, haja vista que embora o homossexual faça parte das telenovelas desde a década de 70, cenas de amor homoerótico não eram exibidas. Acreditamos ser “Senhora do Destino” a trama que mais exibiu o amor entre iguais, mesmo assim, pelo viés da teoria *queer*, a telenovela é passível de diversas críticas, como faz Gomide, sobretudo no aspecto heteronormativo.

No segundo capítulo de nossa dissertação faremos algumas considerações sobre essa teoria e o pensamento de Butler, todavia vamos realizar aqui algumas ponderações elencadas por Gomide. A pesquisadora ressalta que o gênero é uma performance baseada na repetição, que a divisão binária entre masculino e feminino é baseada na também divisão binária entre homem e mulher, sendo ambas uma construção social e que deve-se desafiar as visões tradicionais entre masculino e feminino e sobre a sexualidade, causando um problema de gênero. (GOMIDE, 2006, p. 21).

Com essas convicções, Gomide questiona o que significa ser lésbica e afirma que a simples prática do sexo entre mulheres não é o suficiente para caracterizar uma identidade lésbica, “assumir uma identidade lésbica envolve aproximar-se da subcultura lésbica e, ao mesmo tempo, gerenciar a comunicação dessa informação estigmatizadora para com o restante da sociedade” (GOMIDE, 2006, p. 28). Assim, em termos metodológicos, defende a pesquisadora:

Para analisar a representação de Eleonora e Jenifer, os principais eixos metodológicos escolhidos foram a Teoria *Queer*, para focar as questões da sexualidade e gênero; os estudos culturais, para analisar a inserção dessas representações nos meios de comunicação de massa e sua importância social; e a análise de conteúdo como ferramenta para examinar o discurso apresentado pelo autor. (GOMIDE, 2006, p. 38).

A pesquisadora não realiza uma trajetória dos personagens homossexuais, faz apenas algumas ponderações sobre alguns casais de lésbicas na TV, contudo, encontramos a seguinte informação: “Uma abordagem pioneira da lesbianidade na TV brasileira foi realizada por Gilberto Braga, em “Vale Tudo”, de 1988, também da Rede Globo” (GOMIDE, 2006, p. 15), desconsiderando, assim, as representações no teleteatro e na telenovela “O Rebu”.

Para fazer sua análise de conteúdo categorial temática, a pesquisadora reuniu todas as cenas em que as personagens estavam presentes e as que elas eram assuntos de outros personagens, editando um único vídeo, em ordem cronológica, com a duração de 05:04 horas. Utilizando Bauer como referência metodológica e após roteirizar todo o material audiovisual, a pesquisadora criou sete categorias analíticas que foram examinadas com os conteúdos dos diálogos, são elas: 1) Amor e desejo; 2) Discursos sobre a homossexualidade; 3) Papéis de gênero/Machismo; 4) Reação dos familiares; 5) Preconceito e discriminação; 6) Casamento/Coabitação e 7) Adoção. (GOMIDE, 2006, p. 44).

Como forma de medir a reação do público, a pesquisadora utilizou a comunidade “Eleonora & Jenifer” do site de relacionamentos Orkut e também analisou os comentários dos participantes. Desta forma, Gomide cria mais sete categorias analíticas, a saber: 1) Papéis de Gênero; 2) Identificação com as personagens; 3) Tipos de carícias trocadas entre os personagens; 4) Trauma com “Torre de Babel”/Comparação com outras novelas; 5) Reações sociais; 6) Lesbianismo – opiniões e experiências e 7) Adoção.

Na categoria “Amor e desejo”, Gomide (2006, p. 76) observa as diferentes abordagens entre um casal heterossexual e um homossexual. Enquanto para o grupo hegemônico a manifestação acontece de forma explícita, Jenifer e Eleonora manifestam sua afetividade de forma implícita, com troca de olhares, sorrisos e com o limite de um simples “selinho”: “Quando a narrativa de novelas usualmente sugeriria um beijo, as duas apenas se

abraçam. Jenifer chora, Leo sorri. Há um corte e, na cena seguinte, João Manoel¹¹ está com as mãos nas nádegas de Regininha”. (GOMIDE, 2006, p. 80). A pesquisadora ainda afirma que existe uma dessexualização do amor das duas, mas registra algumas cenas íntimas, como a que as duas aparecem nuas, cobertas por um lençol, em cima da cama, com as mãos dadas.

Na segunda categoria, a pesquisadora observa os diferentes discursos apresentados por diversos personagens em relação à homossexualidade: contraditórios, preconceituosos, favoráveis – tudo depende de quem os proferia (GOMIDE, 2006, p. 89). Assim, é narrada a aceitação do romance por personagens como Giovanni (José Wilker) e Maria do Carmo (Susana Vieira) e a homofobia de João Manuel (Heitor Martinez), afirmando que teria uma forma de “converter” a sexualidade da irmã.

Na terceira categoria, Gomide rememora o dia em que Eleonora chega à casa de Rita (Adriana Lessa) e vê que o marido dela, Cigano (Ronnie Marruda), a está espancando. Eleonora bate em Cigano e o expulsa de casa. A quarta categoria relata o processo de *come out* de Jenifer e a dificuldade inicial em expor sua sexualidade para os familiares:

A telenovela segue em toda sua narrativa a normalidade heterocentrista. A solidão que a personagem sente devido à sua homofobia internalizada é potencializada pela falta de outros personagens gays ou de uma visão não heterocêntrica, com quem possa conversar e se associar, a fim de ter apoio sem julgamentos morais. Tanto Eleonora como Jenifer não têm amigos gays ou lésbicas. Apesar de haver um casal de homens na novela, os casais não têm relações de amizade. (GOMIDE, 2006, p. 112).

Mesmo sendo complicada, a princípio, a relação de Jenifer com os familiares, foi Eleonora quem mais sofreu. Inclusive seu pai Sebastião (Nelson Xavier) chegou a expulsá-la de casa, arrependendo-se logo depois. Próximo ao fim da narrativa, ambas as famílias (com exceção de João Manoel) aceitam o romance das duas e o filho adotivo. Na categoria seguinte “Preconceito e discriminação” aparecem mais uma vez as falas de João Manoel e Sebastião.

¹¹ Interpretado por Heitor Martinez. Irmão de Jenifer. É o personagem mais homofóbico da trama. Namora Regininha (Maria Maya) irmã de Eleonora.

Além deles, a pesquisadora destaca a turma do Shaolin¹² (Leonardo Miggiarin) e o deputado Thomas Jefferson (Mário Frias), ex-namorado de Jenifer.

A sexta categoria conta como Jenifer e Eleonora decidiram morar juntas. Após longa procura por um apartamento, Giovanni resolve presentear o casal com um apartamento e Eleonora se encarregou de mobiliá-lo. Por fim, a última categoria debate a luta judicial travada por Eleonora para conseguir a guarda de Renato, um bebê negro encontrado em uma lata de lixo do hospital onde Eleonora trabalha, na noite de Réveillon. Após vários capítulos, Eleonora consegue a guarda do menino. Gomide ressalta a falta de cenas homoeróticas nesta fase da novela (coabitação e adoção).

A pesquisadora, como forma de medir a recepção do casal de lésbicas em “Senhora do Destino” realizou uma análise de conteúdo categorial temática na principal comunidade do site de relacionamentos Orkut, dedicado às personagens. Na primeira categoria “papéis de gênero”, Gomide destaca os “atributos femininos” dados às personagens Jenifer e Eleonora que fogem dos estereótipos de “machona” e “caminhoneira”. Embora boa parcela dos membros tenha gostado dessa representação, o aspecto heteronormativo e a possibilidade de um novo preconceito foram temas de pauta. Assim, as ditas “lésbicas de batom” (*lipstick lesbian*) poderiam deixar de ser menos discriminadas, enquanto aquelas consideradas mais masculinizadas sofreriam ainda mais preconceito:

As discussões oscilam entre os pólos masculino/feminino. A perspectiva binária de gênero – masculino x feminino – norteia a grande maioria das discussões. Questionamentos que se enquadrem na perspectiva “queer” de desconstrução dos papéis de gênero são menos usuais. Esse fato nos leva a crer que a perspectiva teórica *queer* não perpassa o senso comum nacional. (GOMIDE, 2006, p. 146).

Não nos surpreende que o ideal *queer* não seja incorporado nacionalmente, haja vista que tudo que foge de algum padrão tende a permanecer à margem. O personagem Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira) também recebeu comentários similares, inclusive alguns

¹² Gatto (Leonardo Carvalho), Napa (Daniel Zubrinsky), Jacaré (Guilherme Duarte) e Lolo (Derlan Henrique)

membros comentaram que pelo fato do personagem ser muito estereotipado toda a imagem “positiva” criada pelas lésbicas seria desconstruída. Na segunda categoria “identificação com as personagens”, Gomide destaca o fato de Jenifer, no início da trama, ter negado seus desejos à Eleonora e ter iniciado um namoro com Thomas Jefferson (Mário Frias). A discussão foi pautada pelos internautas que disseram ter conhecido pessoas que agiram assim e outras que afirmaram que a garota era insegura e infantil. A passagem em que Sebastião expulsa a filha de casa foi elogiada pelos membros da comunidade, pois, segundo eles, reflete a realidade de muitos homossexuais.

A terceira categoria analítica, “tipos de carícias trocadas entre as personagens” foi a mais polêmica, segundo Gomide. A pesquisadora relata que a totalidade dos membros que se manifestaram gostaria de ver um beijo romântico entre as meninas. Os diversos selinhos trocados não foram o suficiente para eles.

O grau de expectativa entre as telespectadoras pela exposição de um beijo gay na principal novela da Rede Globo é reflexo da importância emocional e política da visibilidade da vida gay na TV. O beijo romântico é parte central das narrativas de amor nos meios audiovisuais em nossa cultura, e sua ausência na narrativa de um relacionamento configura e reassegura discriminação e preconceito aos romances entre pessoas do mesmo sexo, de acordo com as opiniões expressas pelo grupo em estudo. (GOMIDE, 2006, p. 156).

Muitos espectadores afirmaram que é melhor “isso” do que “nada”, ou seja, ficaram felizes com a representação do casal, mas se frustraram com a falta de cenas mais explícitas de erotismo e afetividade. A quarta categoria vai um pouco nessa mesma direção, pois revela o “trauma com ‘Torre de Babel’/Comparação com outras novelas”. Nesse item é destacada a explosão do Shopping Center em que Leila e Rafaela foram limadas da trama de Sílvio de Abreu, também houve comentários sobre Clara e Rafaela (“Mulheres Apaixonadas”) e Laís e Cecília (“Vale Tudo”).

O tópico “Reações Sociais” comentou as reações positivas e especialmente as negativas que os membros da comunidade presenciaram. Assim foram descritas diversas

reações “de nojo” que familiares emitiram ao ver o casal na telenovela. A expectativa de que a telenovela poderia mudar a impressão das pessoas em relação ao lesbianismo também foi discutida e vista de forma positiva.

A sexta categoria “lesbianismo – opiniões e experiências pessoais” mostrou depoimentos da vida pessoal e de amigos, falando sobre processos de *come out*, alguns intercalando com a própria trama de Eleonora e Jenifer. Por fim, a “adoção”, tema de importância e relevância social, não foi muito discutido. Inclusive pessoas afirmaram que era “broxante” e “chato”. Gomide mostra que a maior rejeição foi pelo debate da homoparentalidade não ter envolvido cenas de afetividade entre as personagens.

Em sua conclusão, Sílvia Gomide (2006, p. 194) afirma que a telenovela “Senhora do Destino” retratou a homossexualidade de forma discriminatória, embora reconheça que houve inovações na forma de retratar socialmente as lésbicas.

Creio que a característica mais importante da representação das identidades lésbicas em “Senhora do Destino” foi a visibilidade política conseguida por esse grupo social. Independentemente das críticas a serem feitas à forma como foram representadas – atreladas a um modelo moral conservador – trata-se de uma inovação, uma vez que mulheres homossexuais foram trazidas para a narrativa ficcional conservadora que representa fonte de informação para expressiva parcela populacional. (GOMIDE, 2006, p. 194).

Assim, críticas inspiradas na teoria *queer* surgem com o fato das duas coabitarem, viverem em monogamia e adotarem uma criança. Para Gomide e os teóricos *queers*, a única peculiaridade desse casal é ser formado por mulheres, de resto é como qualquer outro casal heterossexual – “trata-se de um modelo de relacionamento dentro dos padrões da moral hegemônica vigente”. (GOMIDE, 2006, p. 194). O “modelo discriminatório” é colocado, pois os casais hetero e homossexuais foram tratados de forma diferenciada, especialmente nas cenas eróticas.

A dissertação seguinte é de Carla Cacilda Krauss de Lima (2007) defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de

Ribeirão Preto da USP, orientada por Lucília Romão e traz como título “O discurso sobre e das personagens homossexuais das telenovelas: regiões de poder, dizer e saber”. O trabalho se vale da Análise do Discurso de linha francesa e faz considerações sobre as telenovelas “Senhora do Destino”, “América”, “Páginas da Vida” e “Paraíso Tropical”, exibidas pela Rede Globo entre 2004 e 2007.

No primeiro capítulo Lima expõe a Análise de Discurso e seus postulados, principalmente de Pêcheux, Orlandi e Mussalim, com o objetivo de explicar os limites e alcances da disciplina. Desta forma, a pesquisadora revela seus principais questionamentos:

Assim, que imagem é falada do *gay* na telenovela? Que imagem o *gay* tem de si mesmo? Há uma rede de filiações discursivas em que o *gay* possa se filiar para falar, ou ele fala de outro lugar, da rede de filiações que foi tecida ao longo de séculos para essa posição-sujeito, um lugar de pecado, promiscuidade, crime? (LIMA, 2007, p. 46).

No segundo capítulo, a pesquisadora se baseia na história da sexualidade de Foucault para explicar a homossexualidade da Grécia Clássica à contemporaneidade. Depois, afirma que os personagens gays têm aparecido com maior frequência nos meios de comunicação. A trajetória dos personagens homossexuais inclui as seguintes telenovelas: “Brilhante”, “Vale Tudo”, “A Próxima Vítima”, “Torre de Babel”, “Mulheres Apaixonadas” e as quatro tramas analisadas. Lima (2007, p. 61) afirma que o personagem Inácio (Dennis Carvalho) de Brilhante contou para o pai que era homossexual e este o obrigou a casar com uma mulher, cena que não aconteceu na história de Gilberto Braga.

Em seguida, a pesquisadora apresenta, de forma criativa, os personagens que irá analisar em sua dissertação. Em “Sujeitos em movimento: voz de filho e dizer de mãe”, Lima conta a história da viúva Neuta (Eliane Gardini), mostrando como ela foi uma mãe repressora, não aceitando a sexualidade do filho (Júnior – Bruno Gagliasso) e querendo que ele fosse igual ao pai, apresentado na telenovela “América” de Glória Perez. Em “Vozes femininas e sentidos de homossexualidade” o destaque vai para o casal Eleonora e Jenifer, de

“Senhora do Destino”. Já em “O casal gay e os sentidos da comida” o foco é o par romântico Marcelo (Thiago Picchi) e Rubinho (Fernando Eiras) de “Páginas da Vida”, escrita por Manoel Carlos. Por fim, “Dois casais gays em uma novela: vozes em confronto” abordam os relacionamentos de Hugo (Marcelo Laham) e Felipe (Miguel Kelner) e de Rodrigo (Carlos Casagrande) e Tiago (Sérgio Abreu) em “Paraíso Tropical” de Gilberto Braga e Ricardo Linhares.

Em seguida, a pesquisadora elenca marcas discursivas e pega trechos de diálogos de cada uma das quatro telenovelas para analisar como foi reverberada em cada trama. Na marca discursiva “sentidos dados pela voz do outro” deparamos com o “efeito contágio”, em que a homossexualidade é narrada como uma doença e desvio, por meio de falas manifestadas por familiares. Lima (2007) destaca a revelação da homossexualidade de Júnior para Neuta, em que o rapaz repete diversas vezes que “é verdade” e a mãe insiste que “foi uma influência externa”, que ele gosta de mulheres e que isso é uma “bobagem”. Neuta ainda se refere a Zeca (Eron Cordeiro, namorado de Júnior) como “aproveitador” e “malfeitor” e a Júnior como “inocente”, “vulnerável” e “puro”.

Nesta mesma marca discursiva, a pesquisadora traz, desta vez, um diálogo do casal de lésbicas de “Senhora do Destino”, em que Jenifer afirma ter “dado bandeira” e margem para “as pessoas falarem delas”, em uma tentativa de negar (pelo menos na esfera pública) sua sexualidade. O diálogo presente de “Páginas da Vida” mostra Rubinho reclamando que Marcelo faz muita bagunça dentro de casa. Esta conversa é interrompida por Hilda (Ângela Leal – mãe de Marcelo) que chega a afirmar: “homem é tão inútil dentro de casa”. De acordo com Lima (2007, p. 99), essa frase remete a uma associação imaginária entre a homossexualidade e a desordem.

O diálogo escolhido de “Paraíso Tropical” é um em que a vilã Taís (Alessandra Negrini) brinda ao fictício casamento dela com Hugo, como forma deles terem direito ao

dinheiro de Lucena (Paulo Betti – pai de Hugo), que o obrigou a se casar, pois desconfiava de sua sexualidade. Lucena escuta a conversa e percebe o golpe, já que Hugo estava junto ao seu “namorado” Felipe. Expressões como “não é nada disso que você tá pensando”, “seu desavergonhado”, “cretino”, “Nunca teve vergonha na cara”, “gostava de brincar de bonecas”, entre outras, foram pronunciadas. O diálogo prossegue e Lucena ainda chama o filho de “pederasta”, “sodomita” e diz que se “ele quer ser assim” tem que ser com o próprio dinheiro. Neste caso ficou evidenciado o poder patriarcal, as relações de gênero e a homofobia.

A segunda marca é “as vozes que o autor distribui – pai, mãe e avó”:

Dentro dessa entrada discursiva na qual o sentido do contágio é dominante, há o efeito de autoridade sobre o que pode (ou não) circular a respeito da sexualidade. Nesse sentido, consideramos que o sujeito-autor da novela distribui vozes, marcando, em alguns momentos, a voz da mãe (e do pai) com interdição à homossexualidade do filho e, em outros, indiciando o reconhecimento e a aceitação do sentido de diferente em relação ao mesmo objeto discursivo. (LIMA, 2007, p. 107).

No que diz respeito à telenovela “América”, Lima (2007, p. 107-108) destaca um diálogo de Júnior e Zeca, quando o filho de Neuta olha para a foto de pai e recorda que sua mãe dizia que ele tinha de ser igual ao pai. Segundo a pesquisadora isso remete a validação de um argumento de autoridade. Logo, Júnior teria que negar sua vocação pelas artes e seguir uma vida de peão. Em “Páginas da Vida” a autora reproduz um diálogo em que Marcelo questiona a Rubinho se “eles” (referindo-se aos funcionários do hospital em que trabalha) sabem do relacionamento dos dois. Rubinho diz que acha que não, mas caso seja perguntado não negará. Em seguida, afirma: “A irmã Maria é capaz de jogá-lo no olho da rua”, deixando clara a discriminação em ambientes profissionais. Em “Paraíso Tropical”, o destaque vai para uma conversa de Taís, Hugo e Felipe em que Hugo revela que o pai está fazendo pressão para ele trabalhar, que já o obrigou a servir o exército e que não aceita sua orientação sexual. Taís então arma um plano para que Hugo a apresente como namorada.

No capítulo seguinte, a pesquisadora utiliza as marcas discursivas em que o homossexual pode falar. A primeira é denominada de “À margem do centro, no espaço público”. O primeiro diálogo destacado é entre Jenifer e Eleonora, quando Jenifer pergunta para a médica se ela sabe o que as pessoas andam dizendo sobre as duas “lá pelos cantos”, mostrando como a homossexualidade alheia é motivo de conversas e discussões. Em outro diálogo das personagens, as meninas estão em um apartamento de uma amiga de Eleonora. Jenifer tenta acabar com a amizade com Eleonora, mas começa a chorar e não consegue. Segundo Lima, esse diálogo sugere uma espécie de homofobia interna, em que Jenifer quer fugir de seus sentimentos. Em “Paraíso Tropical” é destacado um encontro de Hugo, Felipe e Taís em uma exposição. Hugo pede para eles conversarem em um lugar mais reservado, pois onde eles estão “há muita gente”, mostrando que a homossexualidade deve ser debatida de forma escondida.

A marca discursiva seguinte é “Dentro da casa, o espaço privado”. Nela, é destacado o processo de adoção e maternidade de Eleonora e Jenifer, principalmente quando elas se referem ao apartamento que ganharam de Giovanni. A pesquisadora também mostra alguns diálogos de Marcelo, Rubinho e Hilda falando de adoção. O casal tem um gato, Mozart, que Hilda chama de neto e Rubinho de “filhão”.

O próximo capítulo “Não dizer ou dizer algo em lugar do desejo” é indicado por Lima como:

Nessa entrada discursiva há marcas de interdição do sentido de desejo, ora suprimido e silenciado, ora deslocado para outro lugar, a saber, o alimento. Primeiramente, selecionamos os recortes em que, na fala das personagens, há marcas dessa interdição e silenciamento do desejo; depois, interpretamos os recortes em que a comida no sentido literal faz falar o desejo sexual. (LIMA, 2007, p. 139).

A primeira marca é denominada de “interdição”. O primeiro diálogo presente, entre Júnior e Zeca, mostra o filho de Neuta se sentindo aliviado por ter contado a verdade para Kerry (Marisol Ribeiro), sua ex-namorada. O rapaz também diz que, se pudesse, gostaria

de se apaixonar, casar e ter filhos com a garota, mas ele diz que é realmente apaixonado por Zeca. “Nesse recorte percebemos que o sujeito-autor, na fala da personagem Júnior, inscreve o sentido de que a homossexualidade é um destino, algo que, sendo bom ou ruim, não pode ser mudado, não havendo escolha” (LIMA, 2007, p. 140). Outros diálogos da novela de Glória Perez foram utilizados, como o que Júnior pede desculpas por “ter decepcionado” sua mãe, de acordo com a pesquisadora, denotando tom pejorativo à homossexualidade.

A outra marca, “Comer o alimento, apenas, e silenciar o desejo”, a autora busca um diálogo de Marcelo e Rubinho, em “Páginas da Vida”. Nesse diálogo Rubinho está cozinhando e Marcelo chega perguntando o que havia para jantar. Outros diálogos foram utilizados para mostrar que o foco principal da narrativa do casal envolvia mais questões ligadas à gastronomia do que ao desejo homoerótico.

Em suas considerações finais, Lima percebe que foi recorrente a inversão de papel e a manutenção de uma heteronormatividade entre os personagens e argumenta que:

O sujeito-autor da novela assume o lugar de mediador, ou seja, aquele que tem o poder de distribuir determinados sentidos e não outros. Assim, ele vai tecendo uma rede de sentidos sobre o que pode ser dito sobre a homossexualidade, nas novelas da Rede Globo, no século XXI. Essa rede sustenta um diálogo intertextual entre as novelas analisadas garantindo que os sentidos permitidos sejam construídos sobre a homossexualidade. Notamos que os sujeitos-autores se colocam na posição discursiva daqueles que podem interpretar e têm o poder de distribuir sentidos; poder que não é delegado às personagens, mas sim, a um autor consagrado (voz de autoridade) de novela da Globo. (LIMA, 2007, p. 163).

O uso da Análise do Discurso permitiu que Lima fosse crítica em muitos pontos e percebesse elementos linguísticos utilizados em determinados diálogos que denotam e conotam sentidos e ideologias que não seriam captados em outras opções metodológicas.

Esta mesma disciplina serviu também como metodologia para Leonardo Soares (2009) desenvolver a dissertação “O discurso gay na televisão: uma análise das representações gays nas novelas”, defendido no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, sob orientação de Sônia Pimenta. Como objeto de pesquisa, Soares escolheu os 10 primeiros capítulos de “A Próxima Vítima” e os 10 últimos de “América”:

A escolha das novelas se deveu ao fato do discurso *gay* ser mais significativo e pelo fato de existir um espaço temporal de dez anos entre a exibição das duas. Não optei por fazer a transcrição de todos os capítulos das novelas, mas somente das cenas onde há participação das personagens *gays*. Não optei, tampouco, por fazer um levantamento histórico-social detalhado do período decorrido entre a exibição das duas novelas, mas busquei somente fatos relevantes para a análise. Desta forma, foi possível realizar um estudo comparativo do discurso apresentado e com isso obter uma melhor caracterização do funcionamento do discurso da novela em relação à homossexualidade. (SOARES, 2009, p. 16).

O pesquisador inicia sua dissertação com um histórico sobre a homossexualidade desde a Antiguidade Oriental, passando pela Ocidental e a Mitologia Grega, utilizando na perspectiva internacional o historiador Naphy e, especificamente sobre o Brasil, utiliza o jornalista Trevisan. Em seguida, começa a descrever a história da televisão no Brasil até chegar ao sucesso de público conquistado pelas telenovelas. Logo depois, Soares trata a masculinidade de forma histórica mostrando que sua definição e manutenção não pode ser única, “devido às mudanças pelas quais as masculinidades vêm passando, ao caráter fragmentado de sua natureza e às várias identidades existentes dentro de cada tipo de masculinidade” (SOARES, 2009, p. 47). O próximo tópico do primeiro capítulo é um debate sobre a concepção das identidades na contemporaneidade. Soares utiliza Bakhtin, Hall, Goffman e Bauman para descrever o declínio das velhas identidades, a fragmentação e deslocamento do indivíduo na pós-modernidade.

O segundo capítulo é dedicado a descrever as premissas teóricas do método utilizado. Soares explica a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday, por meio das funções ideacional, interpessoal e texto e a Análise Crítica do Discurso (ACD) por postulados de Foucault e Fairclough. Depois, inicia seu terceiro capítulo apresentando os aspectos metodológicos do corpus e anuncia suas perguntas:

- 1- Que recursos linguísticos, a partir das metafunções propostas pela GSF, são utilizados nas novelas da Rede Globo para promover uma maior interação/identificação com o público gay?
- 2 - Os mecanismos linguísticos usados reforçam ou não estereótipos e discriminação?
- 3 - O discurso utilizado está em consonância com as mudanças sociais relacionadas aos gêneros?

4 - Como o discurso *gay* nas novelas contribui para a construção da(s) identidade(s) homossexual(is)? (SOARES, 2009, p. 102).

Soares percebe que em “A Próxima Vítima” o casal Sandrinho e Jefferson não possui voz ativa e era identificado, por outros personagens, com características que não lhe eram próprias, além de não poder exprimir seus desejos. Todavia, se pensarmos na telenovela como um todo, isso não procede, tendo em vista que ambos passaram pela narrativa de revelação. Como dissemos no trabalho de Marques (2003), o casal assume perante os familiares sua orientação sexual. Embora o objeto do pesquisador seja de perceber os recursos linguísticos por meio da GSF, a observação apenas dos dez primeiros capítulos não foi o suficiente para uma compreensão geral da história de Sílvio de Abreu.

Em relação a “América”, Soares percebeu um efeito contrário e afirma que “os gays conquistaram o direito de expressar suas opiniões, desejos e, até mesmo, afirmarem suas preferências” (SOARES, 2009, p. 128). Acontece que essa afirmação seria (também) perfeitamente cabível na telenovela “A Próxima Vítima”, pois tudo isso já aconteceu:

Em “A Próxima Vítima” não se discutia a relação entre os dois rapazes em momento algum; já em “América” a relação foi amplamente debatida e o discurso conservador se viu cortado por outros discursos que buscavam afirmação e reconhecimento. Em 1995, orações como “Eu nasci gay.” ou “Mãe, eu tô apaixonado pelo Zeca.” não poderiam ser ditas em novelas exibidas no horário nobre e assistidas por toda a família; já em 2005 elas foram ditas e debatidas. (SOARES, 2009, p. 130)

A citação acima está completamente equivocada, pois tanto Sandrinho como Jefferson revelaram para os seus pais que eram homossexuais. A telenovela ainda mostrou que Ana, mãe de Sandrinho, apesar de “não entender” apoiou o filho na decisão. De forma um pouco mais tensa, a família de Jefferson aceitou a sexualidade dele. Acreditamos que houve um profundo erro metodológico ao se contemplar apenas os dez capítulos iniciais. Mesmo que somente eles tivessem ganhado uma análise técnica da GSF, o pesquisador deveria ter tido conhecimento do restante da trama. Como nota conclusiva, Soares diz:

Desta forma, concluiu que em ambas as novelas não foram encontradas orações que contivessem mecanismos linguísticos que reforçassem estereótipos ou discriminação explícitos, mas que buscaram interação e identificação junto ao público *gay*, através da atribuição de adjetivos positivos às personagens, tendo como objetivo valorizar seus aspectos positivos e diminuir o peso do estigma social, mostrando ao telespectador que ser *gay* é algo normal. (SOARES, 2009, p. 129-130).

Outra vez o autor recorreu a generalizações, mais uma vez pelos poucos dados de pesquisa apresentados. Lima (2007), que utilizou um protocolo metodológico similar e também estudou a telenovela “América”, concluiu praticamente o oposto. Não queremos entrar no mérito da qualidade dos trabalhos, mas reforçamos o argumento de ser de fundamental importância um diagnóstico da trajetória dos personagens homossexuais, pelo menos das principais tramas, para poder argumentar se houve ou não uma evolução na forma de representá-lo e que fatores contribuíram ou não para isso.

A última dissertação que encontramos foi a de Welton Danner Trindade (2010) defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), orientada por Oscar Cesarotto e intitulada “Os efeitos de personagens LGBTs de telenovela na formação de opinião dos telespectadores sobre a homossexualidade”. Para a pesquisa, Trindade aplicou 260 questionários no Distrito Federal, que lhes permitiram responder o problema de pesquisa:

Gays, lésbicas, travestis, bissexuais e transexuais torcem por personagens que são seus “semelhantes” nas novelas, identificam-se nesse “espelho” que pode ser a tela de tevê, mas como as histórias de amor entre as pessoas de mesmo sexo e suas vivências são recebidas pelos telespectadores heterossexuais? De que forma esses textos midiáticos, que defendem, na maioria das vezes, o respeito à diversidade, são interpretados pelos integrantes da audiência e como quais (*sic*) os efeitos produzidos na opinião dos telespectadores? Como os contextos social e cultural de cada indivíduo influem no processo de recepção. (TRINDADE, 2010, p. 09).

Embora o foco de sua pesquisa de recepção seja quantitativo, o pesquisador percebe o receptor como construtor de sentidos em relação à mensagem, seguindo os preceitos traçados por Martín-Barbero e Orozco Gómez. A justificativa quantitativa é assim apresentada:

Ciente do seu papel na discussão sobre estratégias metodológicas dos estudos de recepção no Brasil, espera-se que esse projeto demonstre que a pesquisa quantitativa pode ir além do espaço ao qual seus críticos querem restringi-la: apenas levantar dados de caracterização da audiência. (TRINDADE, 2010, p. 15).

No primeiro capítulo Trindade faz um histórico do movimento homossexual na perspectiva internacional e nacional. O pesquisador, baseado em outras pesquisas, afirma a utilidade dos dados apresentados no relatório Kinsey que afirma que cerca de 10% da população mundial é formada por homossexuais e bissexuais. O pesquisador também traz dados recentes, do final do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB) e dos dois mandados de Luiz Inácio Lula da Silva (PT), mostrando que houve uma preocupação com a cidadania LGBT, com inclusão de direitos em cartilhas e realização de conferências em nível nacional e estadual. O homossexual em Brasília-DF, local da pesquisa, também teve grande destaque. Trindade afirma que a cidade tem políticas de cidadania LGBT e a população aceita com naturalidade a diversidade sexual.

O segundo capítulo é dedicado à história da telenovela. Trindade busca a raiz do folhetim francês do século XIX, passa pelas *soap operas* americanas, a radionovela cubana e as fotonovelas. Descreve o surgimento da televisão e o desenvolvimento de novas tramas como o passar dos anos e especialmente após Beto Rockfeller. Já o terceiro capítulo é dedicado à trajetória dos personagens na Rede Globo. Trindade chega a destacar os teleteatros “O caso Maurizius” (TV Tupi do Rio de Janeiro) e “Calúnia” (TV Tupi de São Paulo). Traz “Assim na terra como do céu¹³” (1970 – de Dias Gomes) como a primeira telenovela a abordar a temática homossexual e vai até “Viver a Vida” (2009 – de Manoel Carlos). O pesquisador chega a destacar algumas tramas, mas não há um aprofundamento no enredo, tal como foi feito por Trevizani (2002) e Peret (2005). Contudo, não detectamos problemas como os mencionados em outras pesquisas.

¹³ Embora a telenovela seja de Dias Gomes, Trindade dá créditos a Bráulio Pedroso. (TRINDADE, 2010, p. 91).

O pesquisador descreve com maior profundidade as telenovelas utilizadas por ele para fazer a Pesquisa de Opinião: Senhora do Destino (2004 – 2009¹⁴), América (2005), Páginas da Vida (2006), Paraíso Tropical (2007), Duas Caras (2007 – de Aguinaldo Silva) e A Favorita (2008 – de João Emanuel Carneiro). Depoimentos dos autores falando sobre os personagens também foram utilizados. O quarto capítulo é dedicado a uma ampla revisão das teorias da comunicação, focando, especialmente, a visão de cada modelo e paradigma sobre o receptor. Trindade destaca o modelo das mediações (Martín-Barbero) e das mediações múltiplas (Orozco Gómez).

Os resultados da pesquisa são apresentados no quinto capítulo. No período de 22 de janeiro a 17 de fevereiro de 2010, Trindade entrevistou 260 heterossexuais (o que representa 0,05% do público que assistia telenovela em Brasília), seguindo a proporção de sexo, idade e classe social de acordo com o perfil da audiência da telenovela “Viver a Vida” em Brasília. Dessa forma, 65% dos entrevistados eram do sexo feminino. 15,4% tinham menos de 25 anos, 55% entre 25 e 29 anos e 29,6% com mais de 50 anos. 41,2% pertenciam às classes A e B, 43,5% à classe C e os 15,4% restantes estão nos segmentos D e E. O questionário foi dividido em perguntas sobre o perfil do respondente, a relação deles com LGBTs, o consumo de televisão e telenovela e, por fim, a relação e efeitos com os personagens homossexuais.

Destacaremos alguns dados de pesquisa. Segundo Trindade, 51,8% dos entrevistados não convivem com LGBTs, enquanto 16,7% convivem em ambientes escolares e de trabalho e 13% na família. Sobre a presença de personagens homossexuais efeminados nas telenovelas, 35% dos entrevistados discordam totalmente, 10,4% discordam em parte, 24,2% concordam em parte e 27,7% concordam totalmente. Há pouca variação, porém de

¹⁴ A escolha dessa telenovela aconteceu pela sua reprise no “Vale a pena ver de novo”. “Belíssima” de Sílvio de Abreu, exibida nesse ínterim também tinha personagens homossexuais, porém sem destaque narrativo na orientação sexual, como é o caso de Gigi (Pedro Paulo Rangel), ou só teve a revelação no último capítulo, como é o caso das sócias Rebeca (Carolina Ferraz) e Karen (Mônica Torres).

forma positiva, quando se relacionam com a presença de personagens não efeminados: 31,9% discordam totalmente, 9,6% discordam em parte, 27,7% concordam em parte e 27,7% concordam totalmente.

Quando aparece algum personagem LGBT na telenovela 58,1% continuam assistindo a telenovela normalmente, enquanto 23,1% trocam de canal ou se deslocam para outro lugar. Isso mostra que uma parcela do público não suporta a convivência com homossexuais por intermédio de uma telenovela. Se cruzar esses dados por religião, cabe aos evangélicos a maior “evasão”, correspondendo a 39,1% do público seguidor desta religião. Outro dado interessante é que 52,7% já participaram de conversas em casa, no trabalho ou com amigos sobre os personagens LGBTs. Destes, 35% eram favoráveis, 32,8% neutros e 30,7% contrários aos personagens homossexuais.

Trindade também questionou se a aceitação ou rejeição aos homossexuais se modificou com o passar dos anos. Do público ouvido, 45,1% disseram que não modificou e sempre aceitou; 26,8% não modificaram, pois sempre rejeitaram; 23% modificaram, antes não aceitavam e agora sim e 0,8% que antes aceitavam e hoje não. Dos 23,8% que tiveram sua opinião modificada, foram influenciados por: meios de comunicação (18,6%); amigos (16,5%); pela pessoa mesmo (16%); família (15,4%); conhecer homossexuais (14,9%); cultura local (6,9%), religião (6,4%) e faculdade (4,3%).

Trindade também perguntou se ao ver personagens homossexuais em telenovelas, o que essas pessoas passaram a achar de gays e lésbicas: mudou, passou a ver mais qualidades positivas (39,4%); mudou, mais qualidades negativas (4,2%); não mudou e sempre vi mais qualidades positivas (19,7%); não mudou, sempre vi qualidades negativas (8,5%); não sabem ou não responderam (28,2%): “Merece destaque o fato de 39,4% terem passado a atribuir mais qualidades boas ao segmento por influência justamente dos folhetins, um índice que pode ser considerado de significativa expressão”. (TRINDADE, 2010, p.145).

À indagação sobre se a telenovela pregou o respeito à homossexualidade, 40,4% dos entrevistados disseram que a telenovela foi favorável, 34,6% classificaram-na como neutra e 21,2% responderam que a telenovela foi contra o respeito à homossexualidade. Outra questão interessante é se a telenovela pode incentivar um heterossexual a virar homossexual: 19,6% dizem que pode muito, 15,8% que pode pouco e 60,8% que a telenovela não tem esse poder. Por fim, destacamos o questionamento de Trindade sobre o que os entrevistados acham de pais aceitando naturalmente a homossexualidade de seus filhos na telenovela: péssimo (14,6%), ruim (21,9%), bom (50,8%) e excelente (5,8%).

A conclusão de Trindade é que as telenovelas podem diminuir o preconceito contra homossexuais e, argumenta:

Acreditamos que esse deslocamento temático, no caso de LGBTs, se deu de um lócus social de marginalização que cada vez mais se coloca de forma integrada na sociedade. E a telenovela, por todas as análises feitas nessa pesquisa, se coloca como agente de grande valia nesse processo que é cada vez maior. (TRINDADE, 2010, p. 156)

É necessário ressaltar que as críticas da teoria *queer* aos personagens heteronormativos não ganharam a preocupação de Trindade. Teóricos *queers* argumentariam que mesmo que diminua o preconceito será somente para o gay “limpo” exibido pela trama da Globo. Assim, os homossexuais que não seguem aquele padrão poderiam ser ainda mais discriminados. É claro que essa hipótese *queer* deve ser estudada, confirmada ou refutada, todavia esta questão não tira o mérito do trabalho de Trindade.

Por finalizar, a única tese de doutorado que encontramos nessa área de estudos é a de Lenise Santana Borges (2008), defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da PUC-SP e orientada por Mary Jane Paris Spink. Intitulada “Repertórios sobre a lesbianidade na novela Senhora do Destino: possibilidades de legitimação e de transgressão”, o trabalho reflete a importância de debater a sexualidade sob seus aspectos sociais e históricos, em oposição ao modelo disciplinar e normativo proposto pelas Ciências

Biológicas. Desta forma, a pesquisadora afirma que o debate teórico/epistemológico de seu trabalho se norteará pelo viés construcionista da psicologia social.

A concepção de Hacking sobre a “construção social”, adaptada pela pesquisadora, sugere que a categoria lesbianidade não precisaria ter existido anteriormente, ou ser exatamente como ela é na atualidade. Assim, deve-se colocar em cheque a naturalização dos fatos sociais: “no caso dessa tese, o esforço é no sentido de entender o processo de naturalização de categorias sexuais – homossexualidade e lesbianidade – interrogando, em diferentes níveis, a existência dessas categorias” (BORGES, 2008, p. 08).

Borges também parte da concepção de “enunciados discursivos” de Bakhtin para perceber a telenovela como um gênero discursivo:

É possível afirmar que a telenovela é um gênero discursivo, pois tem, assim como outros produtos da mídia, formas relativamente estáveis e típicas, com estilo e formas próprias de se expressar. O gênero discursivo pode ser também uma ferramenta bastante útil para analisar formas específicas de fala presentes no texto da telenovela. Desta forma, o sentido de um produto midiático – neste caso, a telenovela – devem ser entendidos na perspectiva da relação com o leitor (na qual também me incluo) e o resultado da produção. (BORGES, 2008, p. 25).

O segundo capítulo da tese de Lenise Borges é dedicado a discutir e a debater a homossexualidade e, especialmente, a lesbianidade como categorias construídas socialmente. A partir de Foucault, Kinsey, Weeks, entre outros, Borges explica a origem do termo e a passagem da homossexualidade como crime a ser punido com a morte até a suspensão do termo como uma doença a ser combatida pela Organização Mundial de Saúde (OMS) – obviamente focando o mundo ocidental. Depois, com base em Butler e Faderman, a pesquisadora aponta que até o século XIX a mulher era vista como um ser assexuado e que seria impossível pensar em desejo sexual entre duas mulheres, dessa forma o que “existia” eram as amizades românticas entre mulheres. Durante o século XX, com novos apontamentos sobre o comportamento sexual, essa “amizade romântica” passou a ser recriminada.

O capítulo dedicado à televisão e à telenovela parte de três premissas de Eugênio Bucci: 1) A televisão reproduz a exclusão social e o preconceito de classe à medida que o

íntegra; 2) A televisão tem necessidade de transgredir seus próprios limites e 3) as novelas precisam propor uma síntese do Brasil. De acordo com Borges, Aguinaldo Silva em “Senhora do Destino” se valeu dessas três concepções. Foi pensando nelas que Borges (2008, p. 70) informa que sua abordagem se norteará pela constatação da maior visibilidade do tema na mídia televisiva e pelo tratamento dado ao tema.

Assim, a pesquisadora propõe uma trajetória da visibilidade lésbica com base em quatro telenovelas da Rede Globo – “Vale Tudo”, “Torre de Babel”, “Mulheres Apaixonadas” e “Senhora do Destino”, a partir da informação de que foi em 1988 que as lésbicas começaram a ter destaque em telenovelas. Percebemos uma exclusão das personagens lésbicas (e bissexuais) em telenovelas como “O Rebu” e “Os Gigantes”.

No quarto capítulo é exposto o caminho metodológico da pesquisa. “A opção por analisar a novela “Senhora do Destino” deve-se ao fato de ter sido a primeira novela da televisão brasileira a apresentar um relacionamento entre mulheres de forma continuada” (BORGES, 2008, p. 75). Mesmo informando que o casal Clara e Rafaela de “Mulheres Apaixonadas” ficou no nível da insinuação, não concordamos com essa informação, pois acreditamos da força do relacionamento das adolescentes de Manoel Carlos, além de termos constatados o romance de Glorinha e Roberta, em “O Rebu” de “forma continuada”.

Borges também informa que o material a ser analisado serão as cenas de Jenifer e Eleonora na telenovela, contextualizadas com as matérias publicadas no jornal Folha de S. Paulo *Online*, no período de junho de 2004 a março de 2005. A pesquisadora apresenta também a sinopse da telenovela bem como o enredo que envolveu o casal Jenifer e Eleonora. Para chegar às designações e aos sentidos associados à noção de lesbianidade no curso das narrativas desta novela, Borges (2008, p. 94) toma como ponto de partida os diálogos: a) Eleonora e Jenifer; b) Eleonora e Jenifer com as demais personagens; c) Eleonora ou Jenifer com as demais personagens e d) das demais personagens sobre Eleonora e Jenifer.

A primeira parte das análises de Borges é denominada “da amizade ao sexo” e corresponde os capítulos 50 a 130 e focam os primeiros encontros, os estranhamentos em relação ao sentimento/desejo homossexual, indo até a insinuação de uma relação sexual em uma cena que as mostra nuas deitadas em uma cama de casal. A segunda parte das análises recebe o nome de “amor, maternidade, coabitação, conjugalidade, família: desenvolvendo uma ideia de casal” e inicia-se com a aceitação de Jenifer de sua sexualidade e a afirmação do amor entre as duas. Passa pelo encontro do bebê negro em uma lata de lixo durante a noite de Réveillon, o projeto de ambas dividirem um apartamento, o processo de adoção, a guarda de Renato (o bebê) e a promessa de assinarem um contrato de união estável.

No capítulo seguinte, Borges analisa os posicionamentos de “assimilação”, “normalização” e “transgressão” presentes na telenovela “Senhora do Destino”. Borges destaca a mudança do personagem Sebastião (Nelson Xavier) no decorrer da trama. Graças a diversas conversas com sua irmã Maria do Carmo (Susana Vieira), com Giovanni (José Wilker) e com sua esposa Janice (Mara Manzan) ele passa a aceitar e respeitar a sexualidade de sua filha Eleonora. Essa mudança de atitude de Sebastião é ressaltada pelas palavras utilizadas por ele para se referir a lesbianidade. O “Caso Giovanni” ganha destaque na medida em que ele incentiva sua filha Jenifer a não fugir de seus sentimentos e o amplo apoio que ele dá ao relacionamento das duas. Por fim, a “transgressão normalizada” denominada por Borges, com ecos teóricos de Butler, reflete que houve uma modificação na forma de tratar lésbicas na TV, porém o aspecto da heterormatividade (monogamia, casamento e filhos) se mostra presente, possivelmente para não criar rejeições:

As cenas eróticas do par lésbico acontecem sempre precedidas ou sucedidas por sequências de casais heterossexuais, demarcando a hierarquização das práticas sexuais na novela. A via da hierarquização das práticas sexuais parece ser a forma encontrada na novela para silenciar a possibilidade de conceber a erotização da relação de Leo e Jen como algo plausível, o que só acontece pela via da insinuação ou da metáfora, por meio da intimidade heterossexual. (BORGES, 2008, p. 134-135).

Em suas considerações finais, Borges afirma que a permanência do casal lésbico foi resultado do perfil das personagens ter privilegiado a norma heterossexual e a tônica do amor-romântico. Como resultado, a pesquisadora destaca um duplo efeito na “introdução” da temática da lesbianidade na telenovela: 1) o processo de assimilação da categoria lésbica, provocando uma familiarização com o assunto na sociedade e 2) a forma como o processo de legitimação/aceitação aconteceu não propiciou a desestabilização das normas e dos modelos hegemônicos. Por fim, afirma Borges:

Apesar da mídia atuar como via para a reflexão, através de seus produtos culturais, a novela aqui analisada não consegue provocar interrogações sobre a lógica do que é concebido como legítimo ou não. Esta me parece ser uma tarefa mais compatível com o lugar de pesquisador/a interessado/a – pensar política e criticamente as questões sociais. (BORGES, 2008, p. 139-140).

A nosso ver, esta é uma questão complicada de se afirmar, uma vez que entendemos que a metodologia da “análise discursiva das narrativas intra-novela” não dá conta de prever interrogações causadas no espectador. Acreditamos que para essa afirmação seria necessário aplicar um Estudo de Recepção, o que não foi feito. De qualquer forma, sob a perspectiva de Butler, concordamos que a telenovela propiciou uma afirmação de um modelo hegemônico (casamento e filhos) como ideal de felicidade de um casal de lésbicas.

Esta descrição das pesquisas *stricto sensu* que focam a(s) homossexualidade(s) em telenovela se mostra importante ao percebemos os muitos enfoques que foram dados ao tema. Cada pesquisador, ao seu modo, contribuiu para o avanço do objeto de estudo (homossexuais em telenovelas). Todavia, o que mais nos causou surpresa e – justamente por isso acreditamos que nossa pesquisa merece relevância – é a carência na sistematização (e informações) da trajetória dos personagens homossexuais, sobretudo a ousadia temática presente na década de 1970 e início da década de 1980, durante o regime da Ditadura Militar e da censura às artes, que é o foco deste trabalho.

Ôu! Ôu!
 Ser um homem feminino
 Não fere o meu lado masculino
 Se Deus é menina e menino
 Sou Masculino e Feminino...
 Olhei tudo que aprendi
 E um belo dia eu vi...
 Que ser um homem feminino
 Não fere o meu lado masculino
 Se Deus é menina e menino
 Sou Masculino e Feminino...
 Olhei tudo que aprendi
 E um belo dia eu vi
 Uh! Uh! Uh! Uh...
 E vem de lá!
 O meu sentimento de ser
 E vem de lá!
 O meu sentimento de ser
 Meu coração!
 Mensageiro vem me dizer
 Meu coração!
 Mensageiro vem me dizer...
 Salve, salve a alegria
 A pureza e a fantasia
 Salve, salve a alegria
 A pureza e a fantasia...
 Olhei tudo que aprendi
 E um belo dia eu vi
 Uh! Uh! Uh! Uh...
 Que ser um homem feminino
 Não fere o meu lado masculino
 Se Deus é menina e menino
 Sou Masculino e Feminino...
 Vou assim todo o tempo
 Vivendo e aprendendo
 Ôu!...
 E vem de lá!
 O meu sentimento de ser
 E vem de lá!
 o meu sentimento de ser
 Meu coração!
 Mensageiro vem me dizer
 Meu coração!
 Mensageiro vem me dizer
 Ôu! Ôu! Uh!...
 (Pepeu Gomes)

MASCULINO E FEMININO
 Com PEPEU GOMES

2. IDENTIDADES E SEXUALIDADES: A PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA

Este capítulo tem como principal objetivo inserir o quadro teórico que vai nortear nossas análises empíricas acerca da homossexualidade nas telenovelas da Rede Globo no período histórico da censura militar à televisão. Iremos debater os conceitos de identidade cultural, oriundos do pensamento de alguns sociólogos do século XX e do limiar do século XXI, até chegarmos à chamada identidade homossexual e à identidade de gênero.

Assim como a noção de identidade se modificou com o passar dos anos e do espaço-temporal em que o sujeito é posto como alvo de análises, os estudos sobre sexualidade e gênero também ganharam grandes contribuições, entre elas a perspectiva da teoria *queer*. Trabalharemos com pesquisadores filiados ao Interacionismo Simbólico, aos Estudos Culturais e também com os Pós-Estruturalistas, com o objetivo de estudar os fenômenos comunicacionais do nosso objeto de pesquisa. Mesmo que essas três perspectivas teóricas proponham visões distintas sobre a noção do sujeito no mundo e também sobre concepção de identidades, procuramos manter o diálogo entre diferentes autores.

Desta forma, no decorrer desta dissertação, procuramos pensar as identidades como questões de comunicação, por meio da interação e da mediação de mensagens entre pessoas e culturas. Acreditamos ser a comunicação (aqui, por meio da televisão e das telenovelas) um elemento central na articulação das relações sociais e na formação e projeção de identidades.

2.1 O DEBATE CONTEMPORÂNEO SOBRE AS IDENTIDADES

Os teóricos contemporâneos que debatem a questão das identidades nos revelam que elas não são naturais, estáticas e nem essenciais. Sabemos que as identidades são mediadas e construídas diariamente por meio de nossas relações pessoais. É com base nessa realidade e nos avanços das teorias sociais e humanas que Stuart Hall (2006) tece considerações sobre o sujeito pós-moderno (ou contemporâneo) e as identidades que ele porta consigo. O teórico distingue três concepções de identidade em três eras: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Para Hall (2006), o sujeito do Iluminismo estava baseado no entendimento do ser humano como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e de ação. Autossuficiente, este indivíduo se conservava contínuo ao longo de sua existência.

O sujeito sociológico, prossegue Hall, refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que ele não era autônomo, mas, sim, formado pela relação com outras pessoas, que mediavam para este sujeito noções culturais do mundo em que habitavam. Assim, a identidade era a interação entre o eu e a sociedade: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

O sujeito pós-moderno de Hall é fragmentado, composto não de uma, mas de várias identidades que podem ser contraditórias e não resolvidas.

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

Nas palavras de Hall, a identidade torna-se uma “celebração móvel”, definida historicamente e não biologicamente. Desta forma, o sujeito irá assumir diferentes identidades

em diferentes momentos: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13).

Kathryn Woodward (2007) concebe a identidade como algo relacional, marcada simbolicamente pela diferença. A autora justifica que se deve analisar a identidade sob a ótica do “circuito da cultura¹⁵” e da forma em que a identidade e a diferença se relacionam com o sistema de representação. Para obter uma plena compreensão de um texto ou artefato cultural é necessário analisar os processos de representação, identidade, produção, consumo e regulação – o “circuito da cultura”. Desta forma, não se trata de um processo linear ou sequencial. O sistema de representação está ligado à relação entre cultura e significado, cujo foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. (...). A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2007, p. 17).

Entendemos a telenovela como um desses lugares explicitados por Woodward. O texto teledramatúrgico é um local privilegiado para o posicionamento de indivíduos a partir de algum personagem ou tema polêmico. Desta forma, os atores e as atrizes, no âmbito da telenovela, são porta-vozes de certa parcela da população que não consegue manifestar seus

¹⁵ Segundo nota do tradutor Tomaz Tadeu da Silva, este esquema do circuito da cultura foi elaborado por Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Jones, Hugh Mackay e Keith Negus. Ele está presente na introdução do livro “Identity and difference” de Kathryn Woodward, onde foi retirado o texto que integra a coletânea brasileira organizada e traduzida por Silva.

anseios e angústias senão por meio daqueles personagens. A marginalidade¹⁶ de alguns (por exemplo, dos homossexuais) pode ser alçada a um ponto de aceitação social graças à emoção e/ou comicidade e sua empatia com o público espectador.

Woodward (2007, p. 19) ainda assevera que “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados”, constituindo-se num jogo no qual as identidades são contestadas e postas na berlinda, dando lugar a novas posições e novas identidades. O que poderia se dizer “igual” é marcado como diferença e necessidade de afirmação. A estas mudanças a autora atribuiu uma possível “crise de identidade”.

A crise de identidades é uma das características da modernidade tardia¹⁷ de Anthony Giddens (1991), em que sua centralidade atual só faz sentido quando vista no cenário das transformações globais (e também locais, íntimas etc.) que têm sido definidas como características da vida contemporânea. Desta forma, a crise é explicada pelo conceito de deslocamento de Ernesto Laclau, que argumenta não existir mais uma única força determinante e totalizante, mas múltiplas forças que emergem em diversos momentos distintos:

A complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. (WOODWARD, 2007, p. 31-32).

¹⁶ Entendemos o indivíduo marginal como aquele que está à margem de duas culturas, uma hegemônica e outra contra-hegemônica, específica de seu grupo. Dessa forma, as minorias (homossexuais, negros, mulheres, indígenas etc.) são indivíduos marginais.

¹⁷ Giddens (1991) rejeita o conceito de “pós-modernidade” ao afirmar que o projeto da “modernidade” ainda não foi vencido; por isso o conceito de “modernidade tardia”. O teórico aponta três fatores característicos de nossa época: a separação entre tempo e espaço (condição do distanciamento tempo-espaço de escopo indefinido; propicia meios de zoneamento preciso temporal e espacial); o desenvolvimento de mecanismos de desencalxe (retira a atividade social dos contextos localizados, reorganiza as relações sociais através de grandes distâncias tempos-espaciais); e a apropriação reflexiva do conhecimento (produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição).

Desta forma, Woodward sugere que as identidades são diversas e cambiantes. Em cada lugar que o indivíduo está uma faceta de sua identidade (ou representação dela) emerge, modificando o comportamento, conforme a ocasião. As tensões identitárias surgem quando há um choque, em que a opção por uma identidade vai de encontro a outra, pois um comportamento parece anular outro. Como forma ilustrativa, tomamos o caso de evangélicos neopentecostais. Para esses fiéis, a Igreja condena práticas como o uso de drogas (lícitas e ilícitas), adultério, aborto e também a prática e vivência da homossexualidade. Logo, o neopentecostal que utiliza drogas ou opta pela liberdade de decidir se vai ou não ter um filho ou simplesmente vive sua homossexualidade, não segue o que se espera da sua identidade religiosa.

Se este exemplo pode ser visto como uma radicalização das ideias de Woodward, basta notar os diferentes comportamentos de uma pessoa no ambiente de trabalho, no doméstico e no de lazer. Enquanto neste caso pode haver ou não um choque de identidades, naquele, contudo, certamente haverá.

Estes diferentes comportamentos recebem o nome de “representação” na obra de Erving Goffman (2009), sob a argumentação de que na sociedade o indivíduo é um ator que representa diversos papéis, de acordo com o momento, o público presente e o cenário em que está. É evidente o uso de elementos da teoria do teatro no texto de Goffman sobre as interações sociais.

Mesmo filiados a correntes distintas (ela, na perspectiva dos Estudos Culturais e ele, no Interacionismo Simbólico) é possível fazer uma interface nos pensamentos de Woodward e Goffman. As “tensões de identidades” descritas por Woodward (2007) podem ser entendidas nos diversos jogos de representações compostos por Goffman (2009). Para este autor, a representação se refere “a toda atividade de um indivíduo que se passa num período

caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 2009, p. 29). Assim:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício de outro”. Será conveniente começar o estudo das representações invertendo a questão e examinando a própria crença do indivíduo na impressão de realidade que tenta dar àqueles entre os quais se encontra (GOFFMAN, 2009, p. 25).

Desta forma, as relações sociais primárias são marcadas por representações. Contudo, isso não indica, e nem Goffman sugere, que as pessoas estão sendo falsas ou dissimuladas. O que acontece, na verdade, é que o indivíduo escolhe uma de suas identidades e a representa perante o outro. Entretanto, existem também representações falsas: o mostrar ao outro aquilo que “eu não sou” ou que “eu não quero que saiba que sou”. Esse “outro” marcado nas relações sociais é denominado de público por Goffman. Já o local é o cenário. Desta forma as representações são diversas em diferentes “cenários”: trabalho, escola, Igreja, praia etc. Outro conceito importante na obra de Goffman (2009) e que nos ajuda a entender a representação identitária é a “fachada”. Nas palavras do autor:

Será conveniente denominar de fachada a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação. Para fins preliminares será conveniente distinguir e rotular aquelas que parecem ser as partes padronizadas da fachada. (GOFFMAN, 2009, p. 29).

A fachada contém o cenário e a expressão do ator (indivíduo). O autor denomina as expressões faciais como “fachada pessoal” e divide os estímulos que a formam em “aparência” e “maneira”, de acordo com a função exercida pela informação que se quer passar. A “aparência” incluiu

aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o *status* social do ator. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa atividade social formal, trabalho ou recreação informal, se está realizado, ou não, uma nova fase no ciclo das estações ou no seu ciclo de vida (GOFFMAN, 2009, p. 31).

Já a “maneira” é composta pelos “estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (GOFFMAN, 2009, p. 31): a “maneira arrogante” (dono da ação) e a “maneira humilde” (passivo da ação). Em outras palavras, a aparência pode ser entendida pelo conjunto formado pela vestimenta do indivíduo (se está de terno [ou vestido longo] pode indicar formalidade; já a bermuda e a camiseta indicam outra situação) e outros elementos como barba, cabelo, maquiagem etc. A “maneira”, por sua vez, além do uso lexical, inclui a postura e a forma como o indivíduo se porta em diferentes momentos.

Ao observar a aparência e a maneira do indivíduo, automaticamente o enquadraremos de acordo com os estereótipos que conhecemos. Mesmo na posição de observador inferimos características e comportamentos que julgamos fazer parte do repertório daquele indivíduo, isto é, deduzimos sua identidade. A maneira exagerada ou contida nos ajudará, ou não, nesse enquadramento – o que é perfeitamente aplicado, ao pensarmos em identidades sexuais. Uma travesti será reconhecida pela sua aparência, um homossexual afeminado pelo conjunto de aparência e/ou maneira, enquanto um homossexual normativo somente será identificado após alguma interação, visto que ele não está representando sua homossexualidade. Mas nem por isso poderíamos dizer que ele representa a heterossexualidade. Goffman explica que uma aparência pode se contradizer pela maneira, e vice-versa:

Mas, evidentemente, aparência e maneira podem se contradizer uma à outra, como acontece quando um ator que parece ser de posição mais elevada que sua plateia age de maneira inesperadamente igualitária, íntima ou humilde, ou quando um ator vestido com o traje de uma alta posição se apresenta a um indivíduo de condição ainda mais elevada. (GOFFMAN, 2009, p. 32).

Desta forma, a contradição só vai ser percebida no momento da interação em que o uso da identidade e da diferença é imputado pelo observador. A convivência também é outro fator responsável pela modificação da fachada pessoal do indivíduo. No momento da (primeira) representação o indivíduo escolhe os elementos e sinais que ele julga ser importante para defini-lo ao outro.

Em presença de outros, o indivíduo geralmente incluiu em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros. Pois se a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, durante a interação, o que precisa transmitir. De fato pode-se exigir que o ator não somente expresse suas pretensas qualidades durante a interação, mas também que o faça durante uma fração de segundo na interação. (GOFFMAN, 2009, p. 36-37).

Os sinais emitidos pelo indivíduo fará com que o outro tente “decifrar” seu ser, sua identidade, aquilo que se pretende mostrar em um primeiro momento. Assim como nas relações sociais, esse é um fator importante a ser notado em análises teledramatúrgicas. O primeiro capítulo de uma telenovela, por exemplo, ou a primeira aparição de um personagem é de fundamental importância para percebermos a imagem que o autor quer nos transmitir de seus personagens. Por vezes, o autor nos “engana”, mostrando a real personalidade do personagem apenas no decorrer da trama.

Uma das telenovelas que vamos analisar é “Brilhante” (1981) de Gilberto Braga. O personagem homossexual mais importante dessa trama é Inácio (Dennis Carvalho), que é apresentado ao público no primeiro capítulo e de quem logo formamos uma imagem: alcoólatra, com problemas pessoais, não realizado profissionalmente, culto, apreciador de ópera e música clássica e quer entender a metafísica e o amor. Pela aparência e maneira não podemos concluir que Inácio é homossexual. O primeiro diálogo também não deixa claro, mas indícios nos são mostrados. Já em “O Astro” (1977), de Janete Clair, ao olharmos o personagem Henry (José Luiz Rodi), pela sua aparência e maneira, já deduzimos que ele é

homossexual, porém sua identidade só será confirmada a partir das atitudes e diálogos que Clair criou para o personagem.

Embora não seja o nosso foco de trabalho, algumas vezes a atitude e maneira do personagem revelam, por exemplo, que ele seja homossexual. Contudo, isso é um mero artifício, uma fachada e não a identidade. Acreditamos que um exemplo de fácil recordação seja o personagem Jacques Léclair (Reginaldo Faria na primeira versão da telenovela “Ti-ti-ti”¹⁸ e Alexandre Borges no *remake*), pseudônimo artístico de André Spina, um estilista que se faz de efeminado para que os maridos de suas clientes não tenham ciúmes dele.

Inácio, Henry e André (como Jacques) se apresentaram ao público de formas distintas. Escolheram a aparência e a maneira pela qual queriam ser vistos pelo público. Cada um mostrou traços distintos de personalidade e de identidade. Retornando ao texto de Woodward, a pesquisadora aponta que “as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições” (WOODWARD, 2007, p. 33). De certa forma, o sentido que damos à nossa identidade parte de nossas escolhas e, também, da representação da “fachada” defendida por Goffman.

Woodward preconiza que os “sistemas classificatórios” são os responsáveis pela marcação da identidade e da diferença. A marcação que Woodward se refere são os sistemas simbólicos de representação e as formas de exclusão social: “A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios” (WOODWARD, 2007, p. 40).

Ainda de acordo com a autora, o sistema classificatório é responsável por aplicar o princípio da diferença, sendo capaz de dividir uma população em grupos opostos. Esse

¹⁸ Telenovela de Cassiano Gabus Mendes apresentada de 05 de agosto de 1985 a 08 de março de 1986 pela Rede Globo no horário das 19h. No ano de 2010 ganhou um remake de autoria de Maria Adelaide do Amaral.

processo vai além do binarismo clássico do homossexual x heterossexual, homem x mulher etc. No próprio movimento homossexual há grupos que reivindicam uma identidade própria. Temos a divisão entre lésbicas, gays, travestis¹⁹, transexuais²⁰, transgêneros²¹, bissexuais e até mesmo os intersexos²² e os *queers*. Em cada uma dessas divisões outras nascem automaticamente, baseadas em elementos como raça e faixa etária, a aparência e a maneira, entre outros, levando-nos à constatação de que cada cultura (e subcultura) tem suas distintas formas de classificação.

É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter uma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por cultura. (WOODWARD, 2007, p. 41).

¹⁹ A travestilidade pode ser vivenciada de diferentes formas. Ao contrário do que muitos pensam, para ser um/uma travesti não é necessário fazer uma intervenção “radical” no corpo, com hormônios e silícones, como acredita, entre outros, Jayme (2005, p. 163). Cardozo (2007, p. 245) utiliza o discurso da presidente da ADEH (Associação das Travestis da Grande Florianópolis), Laura Cotroffi, para explicar, de uma forma normativa que “as travestis que se relacionam com mulheres ou com outras travestis são denominadas, conceitualmente, homossexuais, podendo ser chamadas, nesses casos, lésbicas. Quando às travestis que se sentem atraídas por “homens” – aqueles que assumem papel e representação masculinos e geralmente são ativos na relação sexual -, estas são considerados heterossexuais. Travestis que se interessam sexualmente tanto por homens quanto por mulheres e/ou por outras travestis, por sua vez, são categorizadas como bissexuais”. Existem “homens” e “mulheres” travesti. Diferente dos/as transexuais os/as travestis não desejam fazer cirurgia para troca de genitália. Travesti é uma identidade, logo não deve ser confundido com os/as transformistas (se vestem como mulher [ou também como homem] apenas sem situações ritualísticas, como shows, constroem uma “mulher perfeita” [ou, também, um “homem perfeito”]). As Drag-queens aparecem nas mesmas situações dos/das transformistas, porém de forma caricatural e exagerada. Em ambos os casos não se fala em identidade. Sobre transformistas e *drag-queens*, ver JAYME (2005).

²⁰ Transexuais são indivíduos que possuem uma identidade de gênero diferente do sexo designado no nascimento. É comum passarem por tratamento médico que pode incluir procedimentos cirúrgicos, hormonais e troca de genitália. No campo normativo, poder-se-ia dizer que agem como “heterossexuais”.

²¹ Transgênero geralmente se refere àquelas pessoas que recusam ou rompem com as normas culturais de aparência ou comportamento masculino e feminino e sua suposta correspondência com a masculinidade ou feminilidade biológica preexistente. (SPARGO, 2006, p. 69).

²² Intersex é um termo de origem médica que foi incorporado pelos ativistas para designar as pessoas que nascem com corpos que não se encaixam naquilo que entendemos por corpos masculinos ou femininos. É uma definição para explicar a variedade de condições nas quais as pessoas nascem com órgãos reprodutivos e anatomias sexuais que não se encaixam na típica definição de masculino ou feminino. Embora Pino (2007) estabeleça diferenças entre o intersexual e o hermafrodita é comum a utilização de ambos os termos como sinônimo graças à ambiguidade ou indefinição da genitália desses indivíduos. No Brasil, não encontramos ativismo intersex. A sigla utilizada pelo movimento homossexual (LGBT) não os contemplam. No universo da teleficção brasileira, encontramos a personagem Buba (Maria Luísa Mendonça) da telenovela “Renascer” (Benedito Ruy Barbosa, Rede Globo, 20h, 1993). Buba, definida na telenovela como uma pseudo-hermafrodita feminina chegou a se envolver afetivamente com os personagens Zé Venâncio (Taumaturgo Ferreira) e Zé Augusto (Marco Ricca). Sobre os intersex ver PINO (2007). Sobre a telenovela “Renascer” e a personagem Buba, consultar SANTOS (2010).

Outro autor que também trabalha com sistemas de classificação e julgamos ser importante para complementar a argumentação de Woodward (2007) acerca da marcação da identidade e da diferença é o francês Pierre Bourdieu (2009). A base da explanação de Bourdieu está na definição de *habitus*, assim elucidado:

O princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocação”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas. (BOURDIEU, 2009, p. 201-202).

Sendo o *habitus*, assim, o regulador do estilo de vida (objetivo ou subjetivo), podemos entendê-lo também como uma marca identitária. Se a identidade pode ser manifestada através dos consumos de bens simbólicos e culturais, ela é marcada pelo *habitus* individual e coletivo, considerando o sistema de relações de produção, circulação e consumo desses bens. Para Bourdieu (2009) a história da vida intelectual e artística da sociedade é revelada por meio das histórias das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens. O pesquisador explica o processo de autonomização do mercado de bens simbólicos desde o período renascentista, todavia vamos pautar as discussões a partir do embate da cultura média, produzida pela Indústria Cultural, com a cultura erudita, tida como legítima e superior.

O espaço simbólico em que essa luta por “validação” e “legitimação” - de uma cultura ou uma identidade - acontece recebe o nome de “campo”, na teoria de Bourdieu. O pesquisador argumenta que

Quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das distinções culturalmente pertinentes em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um valor propriamente atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função

das taxinomias culturais disponíveis em um determinado estágio de um dado campo. (BOURDIEU, 2009, p. 109).

Entendemos que o campo é um lugar privilegiado para a busca de reconhecimento para uma determinada cultura (ou subcultura) que ainda não é legitimada. Mesmo com a vasta produção acadêmica dos últimos vinte anos, a telenovela ainda não goza do mesmo prestígio cultural que outras artes médias como o cinema e a fotografia: “Fundamentalmente heterônoma, a cultura média é objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no âmbito da produção como no da recepção” (BOURDIEU, 2009, p. 143). Contudo, como explica Bourdieu, esse processo se modifica com o passar dos anos, como o *jazz*, que passou de “lixo musical” (na acepção do filósofo e musicólogo Theodor Adorno) a um estilo com certo prestígio.

Tal sucede não apenas porque a arte média não é inculcada nem legitimada pelo sistema de ensino, mas também porque não constitui o objeto de sanções materiais ou simbólicas, positivas ou negativas (como por exemplo, o respeito que provoca o discurso cultivado ou a vergonha que provoca a asneira ou a confissão de ignorância), de que dependem a competência ou a incompetência no âmbito da cultura legítima. (BOURDIEU, 2009, p. 148).

Os números de audiência revelam que as telenovelas são o produto mais consumido da Indústria Cultural brasileira. Seu notório poder de formar e projetar identidades, por meio de trocas simbólicas, faz com que este objeto seja por excelência legitimado, mesmo que ainda não seja considerado uma cultura legítima. O processo de legitimação desse campo, além de envolver os produtores e consumidores do produto, envolve também o sistema de ensino. Além das pesquisas desenvolvidas em nível superior, esse campo deve habitar os currículos escolares, desde o ensino básico, construindo assim um processo de legitimação do campo e do *habitus* televisivo. Essa atividade é assim analisada por Bourdieu:

A desmistificação objetiva e subjetiva da atividade intelectual e artística que acompanha a transformação das condições sociais de produção, afeta particularmente os intelectuais e os artistas engajados em amplas unidades de produção cultural (rádio, televisão, jornalismo), *intelligentsia* proletaróide que se

ressente da contradição entre as tomadas de posições estéticas e políticas determinadas por sua posição inferior e marginal no campo de produção, e as funções objetivamente conservadoras (tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista político) dos produtos de sua atividade. (BOURDIEU, 2009, p. 153-154).

Gostaríamos de discutir alguns pontos da citação de Bourdieu, especialmente no que se refere às tomadas de posições estéticas e políticas na produção de uma telenovela. Tomando como parâmetro a história da teledramaturgia brasileira (a ser apresentada no próximo capítulo), é visível que nos anos 1970 os diretores e autores tiveram uma ousadia estética muito maior da que verificamos hoje. Era época de experimentações, não havia concorrentes para a Rede Globo e a audiência não tinha os recursos que existem hoje (DVD, TV a Cabo, Internet etc.). Mesmo as telenovelas mais criticadas apresentavam índices de audiência altos. A produtora e os anunciantes não tinham do que se queixar. Nessa mesma época, mesmo que de forma velada, havia importantes tomadas de posições políticas. Era a nação sendo narrada pela telenovela, como bem diagnosticou a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003). Certamente, a inserção da homossexualidade nas tramas é uma posição política. Outra defesa sobre o processo de legitimação da telenovela e sua importância no cenário latino-americano, está expressa nessa passagem de Jesús Martín-Barbero (2004):

Da novela-folhetim do século XIX ao cinema mexicano dos anos 1930 e 1940 e a telenovela latino-americana atual, o maciço se constituiu, se fabrica muito menos sobre a base da divulgação ou vulgarização de elementos que provêm do que consideramos culto do que mediante a exploração de mecanismos do reconhecimento popular. Além disso, inclusive lá no ponto em que isso se *vulgariza* as técnicas para isso utilizadas, os dispositivos ativados não deixam de remeter aos modos de comunicação dessa cultura outra, a não letrada, na qual a repetição, o esquematismo ou a velocidade do relato são mecanismos fundamentais do seu modo de narrar. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 135)

A partir da década de 1990 encontramos poucas inovações estéticas²³. A telenovela ganhou um ar de narrativa do cotidiano. Contudo, no campo político, percebemos

²³ A novela “Pantanal” (Rede Manchete, 1990) de Benedito Ruy Barbosa, dirigida por Jayme Monjardim, é um exemplo de inovação estética ao aproximar a linguagem da televisão à cinematográfica. O mesmo processo também foi verificado em “Renascer” (Rede Globo, 1993), do mesmo autor e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

verdadeiras campanhas no âmbito da telenovela, com profundas modificações na realidade brasileira. Para ficarmos em um só exemplo, as cenas em que Raquel (Helena Ranaldi) apanhava do marido Marcos (Dan Stulbach) em “Mulheres Apaixonadas” (Rede Globo, 21h, Manoel Carlos, 2003) repercutiram tanto na sociedade que culminou na sanção da Lei Maria da Penha, em 2006, que protege a mulher dos maridos violentos. Nessa mesma trama, foi apresentado o casal Flora (Carmem Silva) e Leopoldo (Oswaldo Louzada), vítimas das maldades da neta Dóris (Regiane Alves) – o tema também incentivou a aprovação do Estatuto do Idoso no Senado Federal.

Ainda em “Mulheres Apaixonadas” foi discutido o celibato (a paixão do padre Pedro [Nicola Siri] e a milionária Estela [Lavínia Vlasak]); a homossexualidade e a homofobia em ambiente escolar (a paixão de Clara [Alinne Moraes] e Rafaela [Paula Picarelli], vítimas das agressões verbais de Paulinha [Ana Paula Gualda]); o desarmamento (desencadeado pela morte de Fernanda [Vanessa Gerbelli]); o câncer de mama (da personagem Hilda [Maria Padilha]), o alcoolismo (da professora Santana [Vera Holtz]), o ciúme doentio pelo marido (por meio de Heloísa [Giulia Gam] e Sérgio [Marcello Antony]), entre outros assuntos como traição, divórcio, e amores de diferentes idades e classes sociais.

Enfim, a telenovela é um projeto político que fortalece identidades marginais graças aos diversos campos simbólicos que ela mobiliza, permitindo amplas discussões em diversos níveis, ainda que não seja reconhecida como produção intelectual de cultura legítima.

Todavia, o mais importante é o fato de estes dois campos da produção [erudito e massivo], por mais que se oponham tanto por suas funções como pela lógica de seu funcionamento, coexistem no interior do mesmo sistema. Por este motivo, seus produtos derivam sua consagração desigual (ou seja, seu poder de distinção muito desigual) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominado pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade, qual seja o mercado das obras de arte erudita ao qual o sistema de ensino dá acesso e ao qual impõe suas normas de consagração. (BOURDIEU, 2009, p. 142).

Como aponta Bourdieu, os campos da produção erudita e massiva coexistem. O valor agregado às obras tidas como legítimas não aniquila as outras produções. Uma

identidade marginal pode ser legitimada pela produção cultural média e, como essa é produzida visando à audiência massiva, certamente o impacto social será maior do que as reservadas para certas elites culturais. O fato de valorizar uma produção com alto valor cultural agregado não impede de reconhecer a importância de outros produtos culturais. A marcação da identidade e da diferença também é aferida pelo valor simbólico do consumo.

A relação entre consumo e identidades é uma das preocupações de Néstor García Canclini (2008). O pesquisador argumenta que se deve levar em consideração a heterogeneidade, a coexistência de vários códigos simbólicos num mesmo grupo e até em um só sujeito. Em suas palavras: “Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 131). A identidade tem ligação com o que o indivíduo consome.

O consumo é definido por García Canclini (2008, p. 60) como “o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”. Para ele o consumo se manifesta como uma racionalidade sociopolítica interativa e comunicativa de uma sociedade, ligado não somente a bens materiais, mas também a hábitos e costumes. O ato de consumir relaciona-se ainda à diferenciação e distinção entre classes e grupos, constituindo um processo cultural. Nas palavras de Bourdieu (2009), seria o *habitus* determinando a distinção dos campos simbólicos em que o indivíduo está inserido.

Neste sentido, qualquer identidade contemporânea não pode mais ser entendida sem a discussão das influências das produções culturais que são consumidas por largas fatias de públicos variados. As maneiras como identidades específicas são representadas nos meios de comunicação de massa constituem protótipos e estereótipos com os quais os consumidores de bens simbólicos se defrontam nos processos de negociação de suas próprias identidades individuais ou coletivas (e sempre tendo em mente que, como discutido anteriormente, estas

identidades estão em permanente trânsito). Portanto, para cada identidade existem representações sociais dominantes sobre elas (veiculadas também na mídia).

Para encerrar a concepção de identidade na contemporaneidade retomamos o texto da Woodward (2007) e as considerações sobre a subjetividade e as dimensões psicanalistas. Apoiada fundamentalmente em Louis Althusser, Sigmund Freud e Jacques Lacan a pesquisadora assevera a importância do “eu” subjetivo para a caracterização da identidade e o fato da subjetividade ser dividida e ilusória. Para Woodward,

Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. A subjetividade inclui as dimensões inconscientes do eu, o que implica a existência de contradições (WOODWARD, 2007, p. 55).

As posições identitárias do indivíduo serão marcadas pelas posições que ele assume quando está projetado em alguém ou em um discurso. Esse processo acontece de forma racional ou irracional. A autora observa que, por vezes, acreditamos se tratar de uma escolha consciente aquilo que na verdade foi construído pelo inconsciente, o que pode gerar o conflito.

A ideia de um conflito entre os desejos da mente inconsciente e as demandas das forças sociais, tais como elas se expressam naquilo que Freud chamou de supereu, tem sido utilizada para explicar comportamentos aparentemente irracionais e o investimento que os sujeitos podem ter em ações que podem ser vistas como inaceitáveis por outros, talvez até mesmo pelo eu consciente do sujeito. (WOODWARD, 2007, p. 62).

Esse processo, ainda que inconsciente, pode ser percebido na relação do telespectador com a telenovela. Mesmo que ele não perceba, certamente está projetando sua identidade em algum personagem. Os motivos podem ser muitos, como atributos físicos ou psíquicos, dramas familiares de seu cotidiano ou de conhecidos, posição marginal etc. O fato de desejar modificar o destino de um personagem ou de torcer pela felicidade (ou infelicidade) de outros, mais do que buscar a verossimilhança narrativa traduz a própria identidade e, também, a diferença.

Existe, assim, um contínuo processo de identificação, no qual buscamos criar alguma compreensão sobre nós próprios por meio de sistemas simbólicos e nos identificar com as formas pelas quais somos vistos por outros. Tendo, inicialmente, adotado uma identidade a partir do exterior do eu, continuamos a nos identificar com aquilo que queremos ser, mas aquilo que queremos ser está separado do eu, de forma que o eu está permanente mente dividido no seu próprio interior. (WOODWARD, 2007, p. 64).

As emoções ambivalentes que sentimos fazem parte desse processo de marcação do nosso campo simbólico e do repertório do nosso *habitus*. Lília Junqueira (2009) explica que:

A natureza da comunicação que se estabelece entre o público e as telenovelas possibilita a emergência de elementos inconscientes determinantes dos posicionamentos das pessoas. A linguagem da imagem e da emoção utilizada pelas telenovelas permite que aflorem identificações e projeções com as personagens. (...). [Além disso] ajuda a observar, através da análise das semelhanças e diferenças nas leituras, a exigência de regularidades ou de certos *habitus* de interpretação. (JUNQUEIRA, 2009, p. 20)

Pelas palavras da pesquisadora podemos perceber que a telenovela constitui um lugar privilegiado para o estudo das identidades e sua relação com a identificação e projeção de personagens, além da percepção do *habitus*, da teoria de Bourdieu, como elemento capaz de marcar a distinção e o estilo de vida tanto no universo dos personagens como dos espectadores que consomem o produto telenovela. Com base nessas reflexões sobre a noção de identidade na contemporaneidade, passaremos a refletir as nuances da identidade homossexual.

2.2 IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS: HISTÓRIAS E CONTEMPORANEIDADES

Acreditamos que o trabalho de Peter Berger e Thomas Luckmann (2009) representa um importante argumento para a construção de identidades e, ao mesmo tempo, reafirma as ideias de Michel Foucault (1988) sobre a construção da sexualidade. Berger e

Luckmann defendem que a realidade é socialmente construída. O homem e a mulher partilham de diversos processos de interações sociais que são responsáveis pela produção de sentido (e também de autossentidos), o que culmina em cristalizações subjetivas de identidades.

Os autores também apontam que a chamada realidade não pode ser dissociada dos processos de socialização primária (infância) e secundária (quando o indivíduo já está socializado) e que, a partir das interações, nessas fases de socializações, é possível perceber a realidade significando o mundo e nós mesmos.

Não sendo a socialização jamais completa e estando os conteúdos que interioriza continuamente ameaçados em sua realidade subjetiva, toda sociedade viável de criar procedimentos de conservação da realidade para salvaguardar um certo grau de simetria entre a realidade objetiva e a subjetiva (...). Focalizamos aqui a defesa da realidade subjetiva, mais do que a da realidade objetiva, isto é, a realidade tal como é apreendida na consciência individual e não como é institucionalmente defendida. (BERGER e LUCKMANN, 2007, p. 195-196).

Partindo do diagnóstico de que a realidade é apreendida e não institucionalmente defendida, cremos que a concepção de sexualidade proposta por Foucault (1988) dialoga com a sociologia do conhecimento e com a concepção de identidade que propomos. Foucault (1988) diz que a sexualidade deve ser vista como uma categoria de saber construída, em vez de uma identidade descoberta. O pesquisador ainda aponta que a sexualidade é percebida como um aspecto natural da vida humana que foi reprimido por instituições desde o século XVII. Assim, ao refutar a hipótese repressiva da sexualidade, o estudioso ressalta um momento histórico no século XIX quando não houve uma “proibição” de falar sobre a sexualidade, mas uma notável proliferação de discursos sobre a sexualidade. Para Foucault, a sexualidade não é uma característica ou fato natural da vida humana, mas uma categoria construída de experiências que não têm origens biológicas, e sim históricas, sociais, políticas e culturais. As pesquisas do pensador francês mostram que em cada época histórica, uma concepção de sexualidade emerge:

Imagino que seja aceita a afirmação de que o discurso sobre o sexo, já há três séculos, tem-se multiplicado em vez de rarefeito; e que, se trouxe consigo interditos e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual. (FOUCAULT, 1988, p. 61).

Foucault (1988, p. 50-51) aponta que a categoria homossexual nasceu em um contexto particular por volta de 1870 e que, da mesma forma que a sexualidade em geral, deveria ser vista como uma categoria de saber construída e não descoberta. Isso, evidentemente, não quer dizer que não havia práticas homossexuais anteriores a essa data. O que se pretende é apontar a diferença entre a sodomia e a “homossexualidade” do final do século XIX, quando Foucault identificou o homossexual como uma espécie.

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as ‘sensações sexuais contrárias’ pode servir de data natalícia – menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade de sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 50-51).

Foucault (1982, p. 233) também aponta os homossexuais como parte dos ditos movimentos de “liberação sexual”, que devem ser compreendidos como processo de afirmação a partir da sexualidade. Desta forma, “são movimentos que partem da sexualidade, do dispositivo de sexualidade no interior do qual nós estamos presos, que fazem com que ele funcione até seu limite; mas ao mesmo tempo, eles se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam” (FOUCAULT, 1982, p. 233). O pesquisador ainda constata que “os movimentos de homossexuais continuam muito presos a reivindicações dos direitos de sua sexualidade, à dimensão do sexólogo. Mas isso é normal, pois a homossexualidade é uma prática sexual que, enquanto tal, é combatida, barrada, desqualificada” (FOUCAULT, 1982, p.268).

Embora o diagnóstico de Foucault ainda possa ser utilizado para caracterizar diversos movimentos homossexuais, há uma ruptura dessa prática com o advento da teoria *queer*. Esta corrente preocupa-se com a fratura do mito de uma identidade gay unificada e unificante. Percebe-se, assim, não apenas diferenças de prioridades pessoais e políticas, mas também do embasamento da política nas identidades. Embora a sexualidade permaneça o objeto-chave da análise *queer*, ela é cada vez mais examinada em relação a outras categorias do saber envolvidas na manutenção de relações de poder desiguais: raça, religião, nacionalidade, idade e classe. Desta forma ela é, muitas vezes, uma forma contra-hegemônica de poder.

Dado que a realidade e a (homo)sexualidade são socialmente construídas, a noção de identidade homossexual também vai sofrer variações relativas ao tempo e ao espaço, pois a experiência subjetiva da vida sexual é compreendida, a exemplo do pensamento de Richard Parker (2010), como um produto dos símbolos e significados intersubjetivos associados com a sexualidade, em diferentes espaços sociais e culturais. Esse estudioso ainda argumenta:

A compreensão, surgida nos últimos anos, da sexualidade como socialmente construída tem, então, redirecionado grande parte da atenção da pesquisa antropológica e sociológica não apenas para os sistemas sociais e culturais que modelam nossa experiência sexual, mas também para as formas através das quais interpretamos e compreendemos essa experiência. Essa visão da sexualidade e da atividade sexual tem, cada vez mais, focalizando a atenção da pesquisa sobre a natureza intersubjetiva dos significados sexuais – seu caráter compartilhado, coletivo, considerado não como propriedade de indivíduos isolados ou atomizados, mas de pessoas sociais integradas no contexto de culturas sexuais distintas e diversas. (PARKER, 2010, p. 131-132).

Conforme a explicação de Parker, podemos inferir que os significados de uma identidade sexual estão relacionados com o contexto coletivo social e cultural no qual os indivíduos estão inseridos. Desta forma, os significados de ser homossexual vão variar conforme o tempo histórico e as características de dado espaço.

O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e

fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhe possibilitam. (PARKER, 2010, p. 135).

A partir dessas considerações, acreditamos que não existe uma identidade homossexual, mas sim um conjunto de identidades. É justamente por isso que este conceito é ambíguo e complexo. Júlio Simões e Regina Facchini (2009), por exemplo, vão trabalhar com um duplo conceito – um relativo à unidade pessoal e outro ao comprometimento político: “Falar em ‘identidade sexual’, sob essa perspectiva, implica referir-se a duas coisas diferentes: o modo como a pessoa se percebe em termos de seu desejo; e o modo como ela torna pública (ou não) essa percepção de si, em determinados ambientes ou situações” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 33).

A afirmação de uma identidade sexual (o dizer “eu sou gay”, “eu sou transexual” etc) é uma afirmação política: “a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado” (WOODWARD, 2007, p. 34). Desta forma, existe claramente uma marca de pertencimento, uma tomada de posição diante das normas sociais que reprimem a diversidade sexual.

O sentido político e estratégico dessas afirmações da identidade sexual como ‘condição’ fica evidente diante das inúmeras situações cotidianas de intolerância, injustiça, discriminação e violência vividas por gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, para não falar das tentativas espúrias de promover sai ‘cura’ ou sua ‘reabilitação’ (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 33).

Em virtude da marginalidade da homossexualidade, muitos gays e lésbicas preferem ficar, politicamente, no “armário”. Isso não significa, necessariamente, que eles e elas não se autoassumiram. Sabem da condição homossexual, porém preferem não expô-la socialmente. A vivência da homossexualidade fica, desta maneira, limitada a guetos fechados (clubes, saunas etc) ou à intimidade de um quarto.

Adriana Nunan (2003) tece suas considerações sobre a identidade homossexual em estágios típicos da formação da identidade. O primeiro estágio é denominado de “sensibilização” e ocorre geralmente antes da puberdade, no momento em que o indivíduo começa a se sentir marginalizado e diferente das outras pessoas. O estágio seguinte, a “confusão de identidade” é vivenciada durante a adolescência, quando pensamentos de uma possível homossexualidade provocam conflito interno e incertezas. Vencida esta parte, vem a “identidade assumida”, durante ou depois da adolescência. Neste momento, a homossexualidade já é aceita enquanto identidade de *self* e identidade de apresentação (podendo ser revelada a outros homossexuais). Por fim, tem-se o “compromisso” quando a homossexualidade é adotada como forma de vida, a identidade é apresentada publicamente, embora variando o grau de indivíduo para indivíduo.

A síntese de identidade ocorreria quando o sujeito se autoidentifica como homossexual, revela esta identidade a outras pessoas e se sente confortável com ela. É possível ainda identificar um último estágio, no qual a identidade homossexual perde importância e se transforma em apenas um das várias identidades no autoconceito do indivíduo (NUNAN, 2003, p. 125).

Ainda de acordo com Nunan (2003), sabemos que “à medida que o indivíduo passa de um estágio para outro, sua autopercepção muda de negativa e ambivalente para uma visão mais positiva e de maior aceitação da identidade homossexual” (NUNAN, 2003, p. 125). A pesquisadora deixa claro, contudo, que esses estágios não são lineares, mutuamente exclusivos ou percorridos por todas as pessoas da mesma forma.

Vimos em García Canclini (2008) que o indivíduo é o que ele consome. Ou seja, para este pensador a identidade está relacionada ao consumo. Nunan (2003) revela a mesma premissa de García Canclini. Para ela, a partir da consolidação da autopercepção da identidade homossexual, os padrões de consumo dos homossexuais vão se modificar substancialmente, pois o indivíduo passa a consumir, em escalas diferentes, produtos da sigla GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes). É importante diferenciar as siglas LGBT de GLS.

Enquanto a primeira está relacionado a um movimento social identitário, a segunda é exclusivamente publicitária e mercadológica²⁴.

2.2.1 Identidades de Gênero: de Scott à Butler

É necessário esclarecer que sexo biológico (macho e fêmea), orientação sexual (heterossexual, homossexual etc) e identidade de gênero (masculino, feminino, transgênero) são coisas distintas. Um macho de orientação heterossexual (ou bissexual) pode ser um transgênero ao adotar características femininas em seu estilo de vida, ou seja, utilizar vestimentas socialmente aceitas para as mulheres (vestidos, saias, salto alto etc) e o uso de maquiagem. Atualmente, é de fácil compreensão que o sexo biológico não determina a orientação sexual. Contudo, o debate sobre identidade de gênero é mais amplo, complexo e, por vezes, contraditório.

Joan Scott (1990) realiza um trabalho historiográfico com o objetivo de delinear o conceito e o uso da palavra “gênero”. A historiadora francesa parte da definição gramatical da palavra para aferir as distintas posições teóricas da aplicação do termo. Segundo Scott, na gramática, “gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinção socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva” (SCOTT, 1990, p. 01).

²⁴ Dos anos 1990 pra cá, a expansão dos espaços de sociabilidade homossexual tomou as características de um mercado segmentado que contribuiu significativamente para produzir novas expressões, simultaneamente comerciais e associativas, da homossexualidade. Uma das inovações mais importantes, nesse sentido, foi a popularização da sigla GLS, para designar Gays, Lésbicas e Simpatizantes. A origem da sigla GLS está associada ao jornalista André Fischer, (...), um dos principais idealizadores de eventos como o Mercado Mundo Mix e o Festival de Cinema Mix Brasil da Diversidade Sexual, além do primeiro portal GLS brasileiro, o Mix Brasil, no ar desde 1994. O GLS afirma identidades reconhecidas pelo movimento, ao mesmo tempo que procura preservar o espaço de uma certa ambigüidade classificatória. Mais do que simplesmente introduzir no contexto brasileiro a ideia norte-americana de *gay friendly* – um lugar onde gays e lésbicas são bem-vindos – a, categoria GLS pareceu dar um novo formato a uma prática mais antiga: a de abrir o “gueto” das homossexualidades para todos os que dele queiram participar. (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 148).

Outro constante uso dessa palavra é para o estudo do sexo e da sexualidade, em que há uma rejeição do determinismo biológico e o foco nas diferenças culturais advindas das construções sociais, a crítica dos papéis desempenhados por mulheres e homens e à maneira de se referir às identidades subjetivas. Neste caso, gênero é “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos de sexo e sexualidade, o gênero se tornou uma palavra parcialmente útil, porque oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens” (SCOTT, 1990, p. 3-4). Desta forma, o gênero, além de estar ligado às relações sociais percebidas na diferença entre os sexos, é um modo de dar significado às relações de poder. Daniela Auad (2004), baseando-se, entre outros, nas considerações de Scott, argumenta:

Gênero não é sinônimo de sexo (masculino ou feminino), mas corresponde ao conjunto de representações construído por cada sociedade, através de sua História, para atribuir significados, símbolos e características para cada um dos sexos. Logo, as diferenças biológicas entre homens e mulheres são valorizadas e interpretadas segundo as construções de gênero de cada sociedade. No momento em que uma criança do sexo masculino nasce e ouvimos dizer ‘É menino!’, assistimos à primeira interpretação de uma série, que, de diferentes formas, moldará suas experiências, vivências, enfim, o modo como se dará sua inserção e participação no meio social. Ser homem ou mulher e pertencer ao gênero masculino ou feminino envolve, em nossa sociedade, criar uma identidade em oposição ao do sexo que não é o seu (o sexo oposto), distanciando-se dele e negando-o (AUAD, 2004, p.42).

Foi observando as características históricas da “dominação masculina” e percebendo os significados sociais que Bourdieu (2010) tece suas considerações sobre a importância da categoria gênero:

Em suma, ao trazer à luz as invariantes trans-históricas da relação entre os gêneros, a história se obriga a tomar como objeto o trabalho histórico de des-historicização que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se masculinizando-se ou feminilizando-se. Ela deveria empenhar-se particularmente em descrever e analisar a (re)construção social, sempre recomeçada, dos princípios de visão e de divisão geradores dos gêneros e, mais amplamente, das diferentes categorias de práticas sexuais (sobretudo heterossexuais e homossexuais), sendo a própria heterossexualidade construída socialmente e socialmente construída como padrão universal de toda prática sexual “normal”, isto é, distanciada da ignomínia da “contranatureza”. Uma verdadeira compreensão das mudanças sobrevindas, não só na condição das mulheres, como também nas relações entre os sexos, não pode ser esperada, paradoxalmente, a não ser de uma análise das transformações dos mecanismos e das instituições encarregadas de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros. (BOURDIEU, 2010, p. 102-103).

O teórico expõe a Igreja, a escola e, principalmente, a família como as instituições reprodutoras das características imputadas ao gênero concebidas pelo determinismo biológico. Isso acontece desde a primeira infância, com as designações de vestimentas e brincadeiras próprias para mulheres e homens. Assim, o menino tem que vestir azul e jogar futebol ou brincar de “carrinho”; já as meninas vestem rosa e brincam de bonecas ou “casinha”. Concepções estas inseridas no seio da família encontram eco, reprodução e afirmação no ambiente escolar e também no religioso.

Contudo, a noção de gênero não se restringe aos papéis supostamente ocupados por mulheres e homens. Na obra de Judith Butler (2002, 2007) o gênero adquire uma característica de performance e de estar (sempre) na fronteira. Butler (2007) apresenta que as práticas sexuais são normativas e questiona a estabilidade do gênero como categoria de análise. “En pocas palabras, según este esquema conceptual, una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género²⁵” (BUTLER, 2007, p. 12).

A pesquisadora ainda aponta que a questão do gênero se agrava quando ele é pensado à luz da transgeneridade, da transexualidade e da paternidade e maternidade de lésbicas e gays. Desta forma, fica claro que o gênero não é resultado casual do sexo e nem rígido como o sexo aparentemente é – o gênero não reflete o sexo e nem está limitado a ele.

Cuando la condición construída del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer²⁶ (BUTLER, 2007, p. 54-55).

²⁵ Em poucas palavras, segundo este esquema conceitual, uma é mulher na medida em que age como mulher na estrutura heterossexual dominante, e por em causa de julgamento a estrutura possivelmente implica perder algo de nosso sentido de lugar que ocupamos no gênero. Tradução nossa.

²⁶ Quando a condição construída do gênero se teoriza como algo completamente independente do sexo, o gênero mesmo passa a ser um artificio ambíguo, com o resultado de que homem e masculino possam significar tanto um corpo de mulher como um de homem, e mulher e feminino tanto um de homem com um de mulher. Tradução nossa.

O gênero tem ligação com o corpo, mas não é, necessariamente, resultado dele. Logo, o corpo também não determina o gênero. Todavia, ao adotar uma determinada identidade de gênero, o indivíduo pode fazer modificações no corpo, desde cirurgias com o objetivo de modificar a genitália, como é o caso de transexuais e intersexuais, ou prótese para deixar o corpo mais masculino ou feminino, como é o caso de algumas travestis. Butler também examina a relação do gênero com a identidade.

El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta creará identidades que alternadamente se instauren y se abandonen en función de los objetivos del momento; se tratará de un conjunto abierto que permita múltiples coincidencias y discrepancias sin obediencia a un *telos*²⁷ normativo de definición cerrada²⁸. (BUTLER, 2007, p. 70).

Da mesma forma que a identidade é relacional e dá a possibilidade do indivíduo viver em fronteira, a relação de gênero também pode assumir esta forma. A defesa de Butler parte da conceituação do gênero como um ato performático:

Actos, gestos y realizaciones – por lo general interpretados – son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indique que su dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaure de esta forma la “integralidad” del sujeto. En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva²⁹. (BUTLER, 2007, p. 266-267).

²⁷ Estudo filosófico dos fins.

²⁸ O gênero é uma complexidade cuja totalidade se posterga de maneira permanente, nunca aparece completa em uma determinada conjuntura no tempo. Assim, uma coalizão aberta criará identidades que alternadamente se instaurem e se abandonem em função dos objetivos do momento; se tratará de um conjunto aberto que permita múltiplas coincidências e discrepâncias sem obediência a um fim normativo de definição fechada. Tradução nossa.

²⁹ Atos, gestos e realizações – em geral interpretados - são *performativos* no sentido de que a essência ou a identidade que pretendem afirmar são *invenções* fabricadas e preservadas mediante signos corpóreos e outros meios discursivos. O feito de que o corpo com gênero seja performativo mostra que não tem posição ontológica distinta dos diversos atos que conformam sua realidade. Isso também indica que sua dita realidade se inventa como uma essência interior, a mesma interioridade é um efeito e uma função de um discurso decididamente público e social, a regulação pública da fantasia mediante a política de superfície do corpo, o controle da fronteira do gênero que distingue o interno do externo, e instaure desta forma a “integralidade” do sujeito. O efeito, os atos e os gestos, os desejos organizados e realizados, criam a ilusão de um núcleo de gênero interior e

A teoria de Butler ganhou adeptos em diversas partes do mundo. A teórica (pós-) feminista é tida como uma das fundadoras da teoria *queer* que, entre outras concepções, radicaliza a proposta pós-estruturalista de pôr fim aos binarismos. Bourdieu (2010), ao fazer considerações sobre a importância histórica de observar os papéis sociais, utiliza essa concepção de gênero performático:

[O trabalho histórico] obriga, enfim, e principalmente, a perceber a vaidade dos apelos ostentatórios dos filósofos “pós-modernos” no sentido de “ultrapassar os dualismos”: estes, profundamente enraizados nas coisas (as estruturas) e nos corpos, não nasceram de um simples feito de nomenclatura verbal e não podem ser abolidos com um ato de magia performática – os gêneros, longe de serem simples “papéis” com que se podia jogar à vontade (à maneira das *drag queens*), estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força. É a ordem dos gêneros que fundamenta a eficácia performativa das palavras – e mais especialmente dos insultos – e é também ela que resiste às definições falsamente revolucionárias do voluntarismo subversivo. (BOURDIEU, 2010, p. 122-123).

O gênero, então, não pode ser encarado como uma visão voluntarista, porque não parte de escolhas dos indivíduos, mas, sim, de experiências culturais e sociais. Butler (2002) faz algumas ressalvas sobre o uso da concepção do gênero performático e afirma que gênero não é uma escolha, nem é um papel e também não é uma construção baseada em vestimentas.

2.3 BREVE HISTÓRIA DO MOVIMENTO HOMOSSEXUAL³⁰

Júlio Simões e Regina Facchini (2009) traçam uma ampla trajetória do movimento homossexual no Brasil e trazem, também, as contribuições do movimento em nível internacional. Os autores explicam que as primeiras lutas do ativismo homossexual

organizador, ilusão preservada mediante o discurso com o propósito de regular a sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva.

³⁰ Este item não pretende esgotar este assunto. Fizemos apenas alguns apontamentos cronológicos. Para aprofundar no assunto recomendamos a leitura de Simões e Facchini (2009), Trevisan (2002) ou as dissertações de Trindade (2010) e Gomide (2006).

aconteceram em solo europeu, especialmente com a campanha liderada por Magnus Hirschfeld na virada do século XIX para o século XX, com o objeto de abolir um parágrafo do Código Penal da Alemanha que punia o comportamento homossexual entre homens. Os autores também destacam, no período de 1910 e 1920, a abolição das leis anti-homossexuais na Rússia, a fundação do Instituto de Ciência Sexual em Berlim (1919) e a formação da Liga Mundial para a Reforma Sexual (1928). Em relação às lésbicas, Simões e Facchini nos dizem que surgiram espaços de sociabilidade em Berlim (Alemanha) e em Paris (França). A década de 1930, contudo, se revelaria desastrosa para o movimento europeu, especialmente graças ao nazismo na Alemanha e ao stalinismo na União Soviética.

Uma nova onda de lutas desenvolveu-se a partir de 1940, tendo como principal cenário os Estados Unidos. Em 1948, articulou-se um núcleo de ativistas que viria a fundar, em Los Angeles, em 1951, a “Mattachine Society”, um grupo de homens e mulheres homossexuais com característica de sociedade secreta. Lésbicas dissidentes desse grupo fundaram em São Francisco, em 1955, a “Daughters of Bilitis”. Os pesquisadores explicam que nessa época o movimento estava centrado na construção de uma imagem pública mais “respeitável” para os homossexuais. Contudo, houve uma radicalização do movimento, especialmente com os grupos juvenis da chamada “geração *beat*” do final dos anos de 1950 e da contracultura hippie dos anos de 1960.

Na cena homossexual, um evento explosivo passou a marcar essa virada. Na noite de 28 de junho de 1969, uma tentativa da polícia de Nova York de interditar o bar Stonewall Inn, situado na Christopher Street, movimentada rua da região boêmia frequentada por homossexuais, deparou-se com a reação irritada dos próprios frequentadores da área, que travaram uma batalha de pedras e garrafas com os policiais. Os protestos de Stonewall passaram a assinalar simbolicamente a emergência de um Poder Gay, e a data passou a ser posteriormente consagrada como o “Dia do Orgulho Gay e Lésbico” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 45).

De meados dos anos de 1970 em diante, o movimento gay norte-americano, de acordo com Simões e Facchini, deixou de flertar com a androgenia e as transgressões de gênero, época em que “a valorização de uma sexualidade viril, agressiva, materialista e

juvenil levou à estigmatização dos afeminados, maduros e velhos, e também tencionou as conexões existenciais e políticas dos gays com as lésbicas e transgêneros” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 47).

Nos anos de 1980, nos EUA, o ativismo pela homossexualidade passou a enfrentar o desafio da eclosão da epidemia do HIV-Aids, termo composto pela justaposição de siglas em inglês referentes ao vírus causador da imunodeficiência humana e à própria síndrome da imunodeficiência adquirida.

Com a Aids, reacendeu-se a ligação entre homossexualidade e doença. Expressões como “peste gay” espocaram e persistiram, mesmo depois de constatado que o vírus poderia ser transmitido a qualquer pessoa, através de sangue, esperma e outros fluidos corporais. Mas a epidemia contribuiu também para mudar dramaticamente as normas da discussão pública sobre a sexualidade. Sexo anal, sexo oral, doenças venéreas, uso de camisinha e outras práticas e circunstâncias ligadas ao exercício e à expressão da sexualidade passaram a ser comentados e debatidos com uma franqueza sem precedentes (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 51-52).

Simões e Facchini argumentam que o cenário brasileiro é distinto de alguns países como EUA, Alemanha e Reino Unido. Enquanto nessas nações a homossexualidade era considerada uma prática criminosa, no Brasil, as referências à sodomia deixaram de fazer parte do código penal desde 1830. Todavia, até 1940 vigorou uma proibição legal ao “travestismo”. A fundação do primeiro grupo brasileiro a afirmar uma proposta de politização da homossexualidade aconteceu em 1978, em São Paulo, com a fundação do Somos³¹: “Num primeiro momento, o Somos era composto exclusivamente por homens, passando posteriormente a ser frequentado por mulheres, que se organizavam em grupo separado – o Grupo de Ação Lésbica-Feminista (GALF) –, a partir de 1981” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 61).

³¹ Simões e Facchini (2009, p. 63) explicam que: O movimento político que surgiu no final dos anos 1970 não foi o primeiro esforço de articulação de pessoas em torno de interesse comum na homossexualidade no Brasil. Desde os anos 1950, ou até mesmo antes, encontramos nas grandes cidades formas de associações dedicadas à sociabilidade, à diversão e à paródia, aglutinando principalmente homens, que promoviam eventos como concursos de miss, shows de travestis e desfiles de fantasias. Também eram produzidos e distribuídos pequenos jornais feitos artesanalmente, como o “Snob”, veiculado entre 1963 e 1969 no Rio de Janeiro, assim como várias publicações semelhantes em outras cidades.

Esse primeiro momento do movimento brasileiro se encerra antes de meados dos anos 1980 com uma drástica redução na quantidade de entidades e mudanças na distribuição geográfica dos grupos mais influentes e na postura política dos mesmos. (...). A partir de meados dos anos 1980, é possível observar o desenvolvimento de um estilo de militância de ação mais pragmática, mais preocupada com aspectos formais de organização institucional e voltada para a garantia dos direitos civis e contra a discriminação e a violência dirigidas aos homossexuais. São exemplos desse ativismo o Triângulo Rosa e o Grupo Gay da Bahia (GGB), este o mais antigo grupo de militância em atividade no país. (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 61).

Dos anos de 1990 em diante, Simões e Facchini identificam a aproximação dos grupos e associações homossexuais com o modelo das organizações não governamentais (ONGs). Desta forma, os grupos estão “preocupados com a elaboração de projetos de trabalho em busca de financiamento, bem como a formação de quadros preparados para estabelecer relações com a mídia, parlamentares, técnicos de agências governamentais e associações internacionais” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 61-62).

2.4 MINORIAS E HOMOSSEXUALIDADE³²

A palavra “minorias” é constantemente evocada em diversos estudos, seja sobre feminismo, ambientalismo, negritude e também de sexualidade. Sabendo-se que muitos grupos minoritários ocupam cifras numerosas em termos de população absoluta e relativa, torna-se pertinente perguntar: “Afinal quem são as minorias?” Essa mesma pergunta norteou artigo de Muniz Sodré (2005) em que o pesquisador diz que palavra minoria

refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidos com as diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social. Por isso, são considerados minorias os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, os ambientalistas, etc. (SODRÉ, 2005, p. 12).

³² Estas reflexões estão presentes em Fernandes e Brandão (2010).

Ainda de acordo com Sodré (2005) minoria é “uma recusa de consentimento, é uma voz de discurso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias” (SODRÉ, 2005, p. 14). Ou seja, todas as pessoas que vivem fora das decisões políticas e econômicas e que vivem à margem do sistema capitalista podem ser enquadradas como minoria.

Delcio Lima (1983), há três décadas, fez importantes apontamentos que vamos reproduzir nesse estudo. O autor destaca o trabalho realizado por Kinsey entre 1948 a 1953 (portanto há mais de meio século). De acordo com Lima, Kinsey não considera o homossexual uma minoria. Ele afirma que 11% da população é composta por homossexuais e acresce a cifra de 37% de pessoas que revelaram ter experimentado orgasmos em relações homossexuais após a adolescência. Destes, 10% eram homens casados (com mulheres) que mantinham práticas homoeróticas simultâneas e 7% eram de mulheres casadas (com homens) que também confessaram práticas de lesbianismo durante o casamento. Lima ainda afirma que de acordo com João Antônio de Souza Mascarenhas esse número de 11% de Kinsey (na década de 1950) seria, na década de 1980, correspondente a 30%.

Lima apresenta ainda o resultado da pesquisa realizada em Recife-PE em 1982, no 1º Encontro de Estudantes de Medicina, que reuniu mais de três mil pessoas de todos os estados brasileiros. O estudo foi efetuado em três turnos, com 300 rapazes e moças presentes ao evento. No primeiro turno, viu-se que 84,3% dos entrevistados já tinham “escolhido” sua “opção” sexual, enquanto 15,7% ainda não tinham “decidido”. Desses 84,3%, na pesquisa em segundo turno, 71,9% diziam ser heterossexuais, 18,3% homossexuais e 9,8% bissexuais. A pesquisa em terceiro turno foi realizada com os 71,9% de heterossexuais. Deste universo, 80,4% disseram que nunca tiveram, em nenhuma época de sua vida, um relacionamento homossexual, já 19,6% confessaram que tiveram uma ou mais relações homossexuais. Desta forma, foi computado que, desse universo de 300 estudantes, 42,2% são homossexuais.

Outro estudo apresentado por Lima foi realizado pela Organização Mundial da Saúde, também em 1982, com 80 mil estudantes secundaristas da cidade de São Paulo-SP. Desse universo 22% disseram já ter tido uma ou mais relações homossexuais. Lima estima que dos 120 milhões de brasileiros (Censo de 1980) 13 milhões são gays. Se atualizarmos esse número, por uma regra de três simples, atualmente temos 20,6 milhões de brasileiros homossexuais. Outro dado impressionante relatado por Lima diz respeito à Alemanha. Segundo ele 42% dos alemães são homossexuais e isso gera uma taxa baixa de natalidade no país.

Adriana Nunan (2003) também dedica parte de seu livro para quantificar os homossexuais, porém ela trabalha com números menores. A autora acredita que entre 4% e 8% da população adulta que vive em grandes centros urbanos no Ocidente é composta por homossexuais. Concordamos com Nunan quando ela afirma que os números são pouco confiáveis. Ela apresenta duas justificativas. A primeira se deve ao preconceito e estigmatização de muitos sujeitos em não querer revelar sua orientação sexual mesmo em anonimato. A outra são os múltiplos critérios adotados em pesquisas. Ela afirma que muitos acreditam que o homossexual é o indivíduo que se relaciona sexualmente com o mesmo sexo biológico (como observado na alta generalização presente no estudo descrito por Lima e realizado no encontro de Medicina em Recife), outros podem ser definidos por nutrirem sentimentos para pessoas de sexo iguais e o último grupo são os que se autodenominam homossexuais. Nunan explica que várias pesquisas consideram gays como indivíduos que tiveram uma única experiência homossexual ou têm fantasias homoeróticas. Enfim, ela constata que as pesquisas são prejudicadas por falta de critérios científicos e por não existirem pesquisas demográficas “oficiais”.

Nunan também aponta a diferença entre identidade homossexual e comportamento homossexual: enquanto o primeiro grupo se autoidentifica como homossexual e consome

produtos ligados ao LGBT/GLS, o segundo vivencia sua homossexualidade em guetos fechados (como saunas e sala de bate-papo). Em nosso estudo sobre projeção e identificação do público com personagens homossexuais, só podemos considerar os membros do primeiro grupo, já que os do segundo rejeitam uma ligação com o nome e a identidade “homossexual”. Um dado interessante apresentado por Nunan (2003, p.98) refere-se ao filme “Philadelphia” de Jonathan Demme (1993), tido como importante veículo para diminuir o preconceito contra homossexuais nos EUA. Nunan diz que o filme fez mais “efeito” do que qualquer propaganda educativa. Apesar de não termos dados empíricos, e acreditando na função educativa da telenovela, também cremos que diversas telenovelas veiculadas pela Rede Globo contribuíram para diminuir o estigma em relação ao homossexual.

O trabalho mais recente que traz dados quantitativos é o de Irineu Ribeiro (2010). O autor apresenta dados numéricos indicativos de que 18 milhões de brasileiros são homossexuais, o que corresponde a 9,5% da população. Ribeiro também afirma que os homossexuais gastam 30% a mais que os heterossexuais³³. Tendo em vista que muitos grupos de ativistas homossexuais trabalham com a estimativa de 10% da população mundial serem de homossexuais, acreditamos ser essa a cifra que melhor representa a “minoría” homoerótica.

2.5 TEORIA QUEER E TRANSGRESSÃO IDENTITÁRIA

A teoria *queer* surgiu nos anos 1990, com forte influência do pós-estruturalismo francês, principalmente com as contribuições de Michel Foucault (modelo de discurso, saber e poder), Jacques Lacan (modelos psicanalíticos de identidade descentrada e instável) e Jacques

³³ Segundo Ribeiro, 40% do público consumidor residem em SP, 14% no RJ, 8% em MG e no RS. 36% pertencem a classe “A”; 47% a “B” e 16% a “C”.

Derrida (desconstrução de estruturas binárias conceituais e linguísticas). Guacira Louro (2008) explica a dificuldade de definir o termo “*queer*” na língua portuguesa. Ela afirma que a palavra pode ser traduzida por estranho, ridículo, excêntrico, raro e extraordinário. Nos EUA ela era usada para agredir os homossexuais, uma palavra de tom pejorativo.

Tamsin Spargo (2006, p.03) diz: “a palavra ‘*queer*’, antes lançada ou sussurrada como insulto, é agora orgulhosamente reivindicada como marca de transgressão por pessoas que se autodenominam lésbicas ou gays”. A autora ainda aponta que *queer* pode ser usada como substantivo, adjetivo ou verbo, mas sempre se definindo como algo contra o normal ou normalizador, “na teoria e na prática, *queer* poderia ser entendido como um adjetivo que age como um performativo, que tem a força de um verbo” (SPARGO, 2006, p. 59). Louro (2008, p. 07) completa: “*queer* é o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos tolerado”.

Louro (2008) utiliza a metáfora da viagem e da fronteira para explicar a sexualidade. A autora explica que “na viagem o que importa é o andar e não o chegar” (LOURO, 2008, p.13) e que “o viajante interrompe a comodidade, abala a segurança, sugere o desconhecido, aponta para o estranho, o estrangeiro” (LOURO, 2008, p. 24). A viagem aponta para o estranhamento, é o sair de uma rotina e a descoberta de outros lugares. A viagem pode ser impactante e mudar definitivamente o rumo da vida.

A imagem da viagem me serve, na medida em que a ela se agregam ideias de deslocamento, desenraizamento, trânsito. Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. (LOURO, 2008, p. 13).

Já a fronteira “é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento e também zona de transgressão e subversão” (LOURO, 2008, p. 19). A fronteira é o local de

deslocamento, é a sensação de não estar nem em um lugar, nem em outro. Sobre o uso da metáfora da viagem e da fronteira para a sexualidade, Louro explica que

É possível recorrer a essas representações para pensar também os sujeitos transgressivos de gênero e sexualidade. Esses sujeitos, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo. (LOURO, 2008, p. 21-22).

De acordo com as pesquisas de Foucault (1988) o homossexual, no século XIX, foi patologizado como um tipo perverso ou desviante, um caso passível de tratamento, em suma, uma aberração à norma heterossexual. No século XX algumas sanções foram postas e a homossexualidade não é mais concebida como uma doença a ser curada, mas continua sendo vista como uma aberração à norma heterossexista. No próprio universo homossexual existem distinções, sendo o desvio a uma norma uma importante variável. É nesse ponto que a teoria *queer* surge para “acabar” com o conceito de norma e normalidade. Spargo denomina de “guerra do sexo” essas divergências do universo gay:

As discordâncias culminaram no que conhecemos como ‘guerra do sexo’, nas quais lésbicas sadomasoquista, mulheres em relacionamento *butch-fem*³⁴ e feministas contrárias à censura contestaram em altos brados a ideia de uma irmandade lésbica unida. Enquanto a concepção dominante da identidade gay masculina reconhecia diversas práticas sexuais, incluindo sexo grupal e não-monogâmico, alguns também a viam como a promoção de um ideal restrito, respeitável, do relacionamento compromissado. Portanto, embora políticas gays e lésbicas ganhassem considerável terreno promovendo uma maior aceitação e aproximando-se da igualdade, o ideal de uma identidade coletiva era fragmentado por diferenças internas. (SPARGO, 2006, p. 30)

Esse movimento não unificador também fica evidente no que se refere à representação da homossexualidade nas artes cênicas. Alguns ativistas criticam por achar que um personagem é efeminado demais e isso gera uma imagem “negativa” da homossexualidade. Outros criticam a falta de afetividade dos casais e os aspectos heteronormativos³⁵ – união estável, monogamia e filhos. Não é só no Brasil que esses

³⁴ Masculino-feminino.

³⁵ Spargo (2006, p. 67) define heteronormatividade como: termo que especifica a tendência, no sistema ocidental contemporâneo de sexo-gênero, de ver as relações heterossexuais como a norma, e todas as outras formas de comportamento sexual como desvios dessa norma.

personagens mais estereotipados são criticados. Spargo (2006, p. 27) conta que o grupo *Gay Activists* (EUA) esteve ativamente envolvido na promoção de imagens “positivas” dos homossexuais. Isso inclui críticas às imagens negativas e homofóbicas na mídia, entre elas os estereótipos populares *camp* dos seriados cômicos de televisão, visto como depreciativos à imagem de pessoas gays e lésbicas. A esse respeito, Louro faz uma observação interessante:

Em termos globais, multiplicam-se os movimentos e os seus propósitos: alguns grupos homossexuais permanecem lutando por reconhecimento e por legitimação, buscando sua inclusão, em termos igualitários, ao conjunto da sociedade; outros estão preocupados em desafiar as fronteiras tradicionais de gênero e sexuais, pondo em xeque as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual; e ainda outros não se contentam em atravessar as divisões, mas decidem viver a ambiguidade da própria fronteira. (LOURO, 2008, p.37).

Essa ampla possibilidade de lutas e representações da sexualidade deixa clara a noção de identidades (ou pós-identidades). Louro (2008, p. 32) afirma que uma identidade deixa demarcada uma fronteira e uma forma de representá-la. A autora também diz que essa posição de alguns ativistas buscarem um efeito regulador e disciplinador para a representação da homossexualidade vai contra o propósito da teoria *queer*: “Nesse discurso, é a escolha do objeto amoroso que define a identidade sexual e, sendo assim, a identidade gay ou lésbica assenta-se na preferência em manter relações sexuais com alguém do mesmo sexo” (LOURO, 2008, p. 33). No entanto, essa forma de representação identitária é questionável:

Esse modelo efetivamente fez com que os bissexuais parecessem ter uma identidade menos segura ou desenvolvida e exclui grupos que definiam sua sexualidade por meio de atividades e prazeres em vez de preferências por gênero, como os sadomasoquistas (...). Qualquer que seja o catalisador, algumas pessoas que achavam ‘gay’ e ‘lésbica’ identidades inadequadas ou restritivas encontraram em ‘*queer*’ uma posição com o qual podiam se identificar. Na cultura popular, *queer* significava mais sensual, mais transgressor, uma demonstração deliberada de diferença que não queria ser assimilada ou tolerada. (LOURO, 2008, p.31-35).

Louro assume que o *queer* não faz parte de um discurso de identidades, mas sim de uma vertente cultural do que Foucault chamou de poder e saber.

A homossexualidade é analisada como parte de um regime de poder/saber (mais do que como uma identidade social minoritária). Então, pelas condições de sua emergência e por suas formulações, é possível afirmar que essa é uma teoria e uma política pós-identitária: o foco sai das identidades para a cultura, para as estruturas linguísticas e discursivas e para seus contextos institucionais (LOURO, 2008, p. 60).

Enfim, podemos observar que na teoria *queer* nada é fixo. Não há papéis definidos. A sexualidade é definida não somente através dos gêneros, mas também pelos prazeres e atividades. Pela teoria *queer* o homossexual (como também o heterossexual, já que para ela não existe binarismo de oposição) é livre para vivenciar sua prática sexual da forma que melhor lhe convier; não existe uma receita e um ideal de felicidade. Viver juntos ou separados, sem se preocupar com normas estabelecidas. De acordo com Spargo “se o *queer* se torna normal, respeitável, virando apenas mais uma opção, então deixa de ser *queer*” (SPARGO, 2006, p. 63).

O livro “Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity”³⁶ de Judith Butler, cuja primeira edição é de 1990, é considerado um dos marcos da teoria *queer*, juntamente com a obra “Epistemology of the Closet”³⁷, de Eve Sedgwick, também publicado em 1990. Como apontado por Louro, uma das grandes contribuições de Butler para a teoria *queer* é a noção de gênero performático. Butler (2007, p. 260) também afirma que a homossexualidade é quase sempre concebida dentro da economia homofóbica, vista como algo incivilizado e antinatural.

Butler (2007) aponta que, quando se entende a identificação como uma incorporação ou fantasia e até como “queda da realidade”, a coerência identitária é anulada ou idealizada e esta idealização é efeito de uma significação corporal, assim:

³⁶ Neste texto estamos trabalhando com a versão espanhola do livro, denominado de “El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad”. Ressaltamos que esta obra está disponível em língua portuguesa.

³⁷ Uma versão editada do livro em forma de artigo está publicado em português no dossiê “quereres” do “Cadernos Pagu” n° 28.

Actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa³⁸. (BUTLER, 2007, p. 266).

Butler percebe a nomeação do sexo como um ato performativo e o gênero como uma identidade tenuamente construída através do tempo. Desta forma, os atributos de gênero são igualmente performativos e não uma identidade pré-existente.

En este sentido, género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción³⁹. (BUTLER, 2007, p. 84).

A pesquisadora ainda aponta que os corpos nunca obedecem às normas pelas quais sua materialização é fabricada. Desta forma, por exemplo, não constitui uma redundância falar em “mulher com vagina”, pois o gênero feminino e a concepção de mulher não leva em conta, necessariamente, a genitália – uma vez que os corpos transexuais não comungam do binarismo masculino-feminino. Desta forma, a teoria *queer* pensa os sujeitos e as práticas sexuais que ultrapassam os binarismos homossexual/heterossexual e mulher/homem, apontando para uma variedade e diversidade das subjetivações e das práticas que não se enquadram nas matrizes de inteligibilidade de gênero.

³⁸ Atos, gestos e desejo criam o efeito de um núcleo interno ou substância, mas o fazem na superfície do corpo, mediante o jogo de ausências significantes que evocam, mas nunca revelam, o princípio organizado da identidade de uma causa. Tradução nossa.

³⁹ Neste sentido, gênero não é um substantivo, nem tampouco é um conjunto de atributos vagos, porque vimos que o efeito substantivo do gênero se produz performativamente e é imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Assim, dentro do discurso legado pela metafísica da substância, o gênero resulta ser performativo, é dizer, que conforme a identidade que se supõe que é. Neste sentido, o gênero sempre é um fazer, mas não por um sujeito que se possa considerar preexistente a ação. Tradução nossa.

2.5.1 A estética *camp*

Assim como o termo *queer*, o *camp* também não assume uma tradução específica na língua portuguesa. Denílson Lopes (2002) explica que “como comportamento, o *camp* pode ser comparada à fecheação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB”. (LOPES, 2002, p. 95). Lopes também explica que o *camp* não pode ser chamado de fundamentalmente gay: é um elemento definidor, mas não totalizador da identidade homossexual⁴⁰.

O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e a uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o *kitsch*, o *trash* e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fecheação, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou pelo menos uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Através do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e de fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas. (LOPES, 2006, p. 384-385).

O *camp* está ligado aos movimentos da contracultura dos anos de 1960. Justamente por valorizar comportamentos originais de grupos mais diversificados, Lopes diz que esse momento foi “decisivo para a disseminação do *camp* para longe dos guetos homossexuais” (LOPES, 2002, p. 94). Lopes utiliza o conceito de sociabilidade⁴¹ de Michel

⁴⁰ Têm-se como uso pioneiro do termo “*Camp*” o ensaio de Susan Sontag, “*Notes on ‘Camp’*”, publicado em 1964, em que também existe a associação do *Camp* com a homossexualidade, tal como propõe Lopes. O artigo original pode ser consultado por meio do site: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncamp-1964.html>

⁴¹ No uso corrente, sociabilizar envolve os indivíduos e suas associações contratuais. Maffesoli substitui essa palavra por socialidade que vai acentuar as dimensões afetivas e sensíveis dos indivíduos, fazendo-o questionar as relações sociais institucionalmente construídas e imprimir uma marca de independência quanto às organizações formais da sociedade. O autor também cunhou o termo homossocialidade é uma espécie de declaração de guerra à sociedade essencialmente racional e individualista, que marcou o Ocidente: o ser Deus, o

Maffesoli para afirmar que a valorização da afetação e da aparência é “um aspecto da formação de uma sociabilidade sustentada por códigos específicos de uma ética do estético em contraponto a uma moral universal” (LOPES, 2002, p. 95). Lopes também afirma que há uma aproximação do *camp* com a cultura pop (música e arte) e a narrativa pós-vanguarda de Almodóvar e Caio Fernando Abreu. E faz uma ressalva:

Esta capacidade de perceber o mundo como teatro não faz do *camp* apenas uma percepção frivolamente desimportante e alienante, um riso fácil e nervoso incapaz de lidar com as diferenças, um gosto excludente e depreciativo, apenas uma forma de humor declinante, produto da opressão, segregação e auto-ódio (...) perpetuador do estereótipo afeminado do homossexual. (LOPES, 2002, p. 96-97).

Desta forma, o movimento *camp* está ligado a uma condição de “superação” do status de oprimido e objetiva que ele “enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento” (MacRAE, E. *apud* LOPES, 2002, p. 97). O *camp* está vinculado também à “sensibilidade gay”. Assim, outras orientações sexuais podem se identificar com a estética, mesmo que não sejam homossexuais. A heteronormatividade, também no meio homossexual, tente a rechaçar o *camp*, substituindo a “bicha louca” pelo “macho gay”, ou também a lésbica *butch* pela *femme*, feminina e delicada. O *camp* privilegia o lúdico, a fantasia, a valorização da beleza, redimensionando assim o espaço público. Lopes (2002, p. 113), termina desta forma seu manifesto:

Hoje, o *camp* expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de empreendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade. Faça uma pose. Eu faço. Agora. (LOPES, 2002, p. 113).

Spargo e Louro constataam a importância do *camp* para a teoria *queer*. O *camp* pode ser um *queer*, desde que ele não aceite viver em um regime normalizador e disciplinador

(nos termos de Foucault). Spargo (2006, p. 55) afirma que “a cultura e política *queer* é uma releitura do potencial subversivo e transgressor do *camp*”.

2.5.2 Diálogos possíveis: Teoria *Queer* e Estudos Culturais

A teoria *queer* tem um caráter transgressor. Ela diz que não precisamos de normas. Sabemos que a principal influência para a formulação da teoria parte do pós-estruturalismo francês. Porém, no nosso entendimento, alguns autores culturalistas estabelecem diálogos com a teoria *queer*. É a busca dessas consonâncias que vamos apresentar aqui. Nosso ponto de partida foi a escolha de três palavras-chave, recorrentes no texto que apresentamos sobre a teoria *queer*: identidade, deslocamento e fronteiras. Assim, buscamos em autores como Tomaz Tadeu da Silva (2007), Stuart Hall (2006, 2007) e Homi Bhabha (2003) uma possibilidade de diálogo com a teoria *queer*.

Tomaz Tadeu da Silva (2007), também conhecedor da teoria *queer*, faz importantes reflexões sobre a teoria das identidades. A princípio, Silva (2007, p. 74) diz que a identidade é aquilo que você é, logo também aquilo que você não é. Se você diz “sou homem”, quer dizer que “você não é mulher”, “nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente” (SILVA, 2007, p. 74). Assim, pode-se dizer que a diferença (aquilo que eu não sou) é um produto derivado da identidade (aquilo que eu sou). Silva (2007, p. 76) também lembra que as identidades são atos de criação linguística. Elas não são naturais nem essenciais, mas culturais e sociais. Por ser uma construção da língua, a identidade só adquire sentido (valor) numa cadeia infinita de marcas gráficas e fonéticas. Para quem não possui esse referencial, ela não faz sentido.

A partir da “metafísica da presença” de Derrida que diz que a natureza da linguagem nos faz ter a ilusão de ver o signo como uma presença, ou seja, “de ver no signo a presença do referente (a coisa) ou do conceito” (SILVA, 2007, p. 78), chega-se ao conceito de *différance*⁴² que resumidamente seria, na visão de Silva: “o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos)” (SILVA, 2007, p. 80). O filósofo foi evocado por Silva para afirmar que se somos governados pela estrutura de linguagens sónicas (que só adquire sentido mediante a um referencial de uma determinada cultura). Isso significa que não temos uma estrutura segura: “Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade” (SILVA, 2007, p.80).

Silva continua suas indagações sobre a identidade e afirma que ela está sujeita a vetores de força e de relação de poder. Assim, as identidades não são simplesmente definidas, mas, sim, impostas. Elas não convivem em harmonia: são hierarquizadas e disputadas. Desta forma o discurso identitário serve para: incluir/excluir; classificar; demarcar fronteiras e normalizar. Silva (2007, p. 83) diz também que questionar a identidade e a diferença significa problematizar os binarismos em torno das quais elas se organizam na relação de poder.

É justamente nesse aspecto que chamamos a atenção para a teoria *queer*. Seu objetivo é acabar com esses binarismos e oposições de poder. Ela quer ser justamente contra essa atitude normalizadora, definida por Silva como: “Normalizar significa atribuir a essa

⁴² Neologismo criado por Derrida a partir da palavra francesa *différence*, que têm dois significados: ‘diferença’ e ‘diferimento’. A *différance* é o *Ethos* desconstrutivo da teoria do filósofo. Podem-se descrever as pressuposições da desconstrução da seguinte maneira: 1) A linguagem é imutavelmente marcada pela instabilidade e indeterminação de significado; 2) Diante dessa instabilidade e indeterminação, nenhum método de análise pode reivindicar autoridade enquanto observa a interpretação textual; 3) A interpretação é, portanto, uma atividade de alcance ilimitado, mais parecida com um jogo do que com a análise que se imagina ao ouvir o termo. Desta forma, a função do conceito da *différance*, no campo das identidades, é o questionamento das suposições ainda não examinadas e a demonstração das lacunas que deixam o julgamento de valor suspeito. (SIM, 2008, p. 27-34).

identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa” (SILVA, 2007, p. 83).

É óbvio que Silva rejeita essa noção de identidade, da mesma forma que Hall. Por isso, cremos na possibilidade de interação com a teoria *queer*. Louro (2008) referiu-se a uma política pós-identitária. Apesar de não utilizarem o prefixo “pós-” vemos que a identidade em perspectiva contemporânea não é uma essência, um fato. Não é fixa, estável, coerente, unificada e permanente. Ela é, sim, uma construção, uma relação, um ato performático. É instável, contraditória, fragmentada e inacabada. Pode ficar e estar na fronteira. É volátil e superficial.

Hall (2006) apresenta a noção do descentramento do sujeito marcado pelo pós-modernismo, com base em cinco avanços das teorias sociais e humanas. O primeiro descentramento está nas ideias de Karl Marx, quando ele diz que nós não somos os “autores” de nossa história. Assim, os sujeitos agem “com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (HALL, 2006, p. 34-35).

O segundo está no pensamento de Sigmund Freud e a descoberta do “inconsciente”. Assim, é abandonada a perspectiva de Renée Descartes do “penso, logo existo”. Desta forma, não existe um “eu unificado”, sendo a identidade formada através de processos inconscientes. O terceiro processo está ancorado em Ferdinand de Saussure e na linguística. Saussure apresenta que as palavras não são fixas, seu contexto muda de acordo com um determinado referencial cultural. O trabalho de desconstruções dos binarismos de Derrida teve origem no pensamento de Saussure.

A quarta virada está em Michel Foucault e a concepção da microfísica do poder. Foucault entende o poder como uma questão de relações complexas em vez de uma propriedade inerente a um indivíduo ou classe particulares. Além disso, ele denomina o poder

disciplinar que está preocupado com a regulação e a vigilância. Assim “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2006, p. 43). Por fim, Hall apresenta o impacto do feminismo e dos “novos movimentos sociais”. O jamaicano explica que o feminismo foi responsável por questionar a clássica distinção de “dentro/fora”; “privado/público”. O que começou com a contestação da posição social evoluiu para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. Podemos citar também a teoria *queer* como parte desse processo. As características do sujeito desconstruído apresentados por Hall são fundamentos para a formação de um sujeito *queer*. A junção dessas cinco correntes de pensamento é fundamental para o questionamento das normas e da identidade como algo normativo.

O deslocamento de lugar e identidades parte dos estudos de Ernesto Laclau. Como as identidades não têm um único ponto fixo, elas se deslocam permanentemente em um universo de possibilidades. Desta forma, há diferentes lugares por meios dos quais novas identidades emergem. Hall (2007) propõe que:

As identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar e ser antagônicas (...) Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2007, p. 108-109).

Hall (2007, p. 111) também utiliza o conceito de *différance* de Derrida para formular uma identidade. O autor explica que “se as ‘identidades’ só podem ser lidas a contrapelo, isto é, não como aquilo que fixa o jogo da diferença em um ponto de origem e estabilidade, mas como aquilo que é construído na *différance* ou por meio dela” (HALL, 2007, p.111). Assim, é possível pessoas viverem em situações controversas que uma identidade não permitiria. Hall também se apoia em Judith Butler para “atualizar” os

conceitos de Foucault sobre a sexualidade. Segundo Hall, Foucault⁴³ rejeita a psicanálise por ver nela mais uma rede de relações disciplinares de poder. Butler une o pensamento de Foucault com a psicanálise e, apesar de reconhecer os limites necessários para uma política de identidade, a pesquisadora pensa que elas não deveriam ser abandonadas. Esse é mais um argumento de uma possível interação da teoria *queer* com o culturalismo. Por fim, Hall diz que a identidade tem uma importância política e só poderá avançar se “a ‘impossibilidade’ da identidade, bem como a saturação do psíquico e do discurso em sua constituição, forem plena e inequivocamente reconhecidas” (HALL, 2007, p. 130-131). Essa é uma definição *queer*.

A vida na fronteira é umas das preocupações de Homi Bhabha (2003). Para o pesquisador, a passagem do século XX para o XXI nos propiciou um momento de trânsito “em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no além” (BHABHA, 2003, p. 19). Bhabha também percebe o afastamento de singularidades como “classe” ou “gênero” para categorizar conceitualmente as posições do sujeito. Desta forma, os “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação para passar das narrativas de subjetividade originárias e tradicionais.

Podemos pensar que os interstícios (intervalos) de Bhabha, “a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença” (BHABHA, 2003, p. 20) são importantes para pensar o sujeito *queer*. O indiano pensa que a diferença engloba a diversidade, que essa diferença não é bem marcada e que a fronteira é um lugar de negociação. Desta forma, os sujeitos dos “entre-lugares” se formam pela soma das “partes” da diferença. A performatividade de Butler parece ter eco em Bhabha:

⁴³ Hall aponta que essa visão de Foucault começou a mudar nos dois segundos volumes (*A vontade de saber* e *O Cuidado de Si*) da *História da Sexualidade*. Foi interrompido em virtude de seu falecimento. O projeto original contava com seis livros, Foucault publicou três.

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 2003, p. 20-21)

Uma cultura de valorização das diferenças sempre vai encontrar problemas com os tradicionais que não permitem uma transformação histórica. Essa performatividade característica também do sujeito *queer* pode ser chamada de “intimidade intersticial”. Para Bhabha essa intimidade “questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente. Essas esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar” (BHABHA, 2003, p. 35). Pensando assim, é difícil definir quem é um sujeito intersticial, logo um *queer*. Louro (2008) na “orelha” do livro, faz interessantes oposições de quem pode ou não ser *queer* e uma das coisas definidoras era “o momento”. Então, seria o *queer* mais do que uma identidade, um momento do sujeito.

Enquanto você descansa
Minha cabeça sai da sua órbita
E roda solta no tempo
Tempo que já passou
Tempo que ainda está
O medo no amor
É mais perigoso que a própria dor
Ou que o seu causador
Penso que ainda está
Penso que já passou
Mas sempre é bom lembrar
Que a história única de todo amor
Pra sempre vai durar
Mesmo se já passou
Mesmo se ainda está
Mesmo se já passou

(George Israel/Paula Toller)

A HISTÓRIA ÚNICA DE TODO AMOR
Com KID ABELHA

3. TELENOVELA, CIDADANIA E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

Esse capítulo tem como objetivo mostrar a evolução histórica da telenovela no Brasil. Buscamos desde suas raízes no folhetim e no melodrama, passamos por sua fase de consolidação e chegamos até o momento de sua modernização, quando ela passou a “narrar a nação” e a construir a identidade nacional imaginada. Em seguida, voltamos aos teleteatros – formato teledramatúrgico de grande prestígio nas décadas de 1950 e 1960 – para mostrar que nos idos de 1960 a televisão brasileira já mostrava personagens homossexuais.

Ao narrar o surgimento da telenovela no Brasil, Mauro Alencar expõe que:

A origem da história em capítulos confunde-se com a origem da própria história da humanidade. O homem das cavernas costumava expressar o seu *modus vivendi* por meio de um suceder de imagens que poderiam muito bem lembrar uma história em pedaços. E os navegantes, por exemplo, sempre foram conhecidos como bons contadores de história. No século VII, em “As mil e uma noites”, Sherazade, para adiar sua morte, contava histórias a um sultão e as interrompia todas as noites com a promessa de continuar no dia seguinte. No século XIV, o livro “Decameron”, que se compõe de cem pequenas novelas, faz de [Giovanni] Boccaccio um dos primeiros novelistas. (ALENCAR, 2002, p. 41)

3.1 BREVE HISTÓRIA DA TELEFICÇÃO NO BRASIL

Renato Ortiz (1991) ao relatar os primórdios da telenovela, aponta que a principal gênese da telenovela é o folhetim. Por isso a denominação de “folhetim eletrônico”, para designar a telenovela é sugestiva. O folhetim surgiu na França no contexto da crescente censura política de Napoleão III. Nesta época, os jornais franceses começaram a ampliar o espaço de *feuilleton* (folhetim). O rodapé das páginas, antes utilizados para crônicas leves, charadas, músicas, tornou-se um espaço privilegiado para a publicação de histórias parceladas. Foi Émile de Girardin que iniciou esse gênero, em 1836, como editor do jornal

“La Presse”. O romance anônimo espanhol “Lazarillo de Tormes” inaugura o gênero e o jornal “La Presse” passou a vender, diariamente, 950 mil exemplares. Depois disso, no mesmo ano, Girardin convoca Honoré de Balzac para escrever “La vieille fille” (“A menina velha”) em capítulos. Em seguida, Alexandre Dumas escreve “O conde de Monte Cristo”. Victor Hugo também chegou a escrever nos jornais franceses. (ALENCAR, 2002).

Conforme Marlyse Meyer (1996) o folhetim depois foi publicado em fascículos, livros e em revistas (a exemplo da Fon-Fon). O folhetim se desenvolve no Brasil quase que simultaneamente ao seu surgimento na França. Em outubro de 1838, o Jornal do Commercio (RJ) publica “Capitão Paulo” de Alexandre Dumas, série iniciada em Paris, somente alguns meses antes. A grande maioria dos folhetins brasileiros são traduções, embora existam exceções, como a obra “O Guarani” de José de Alencar. Tendo por princípio que os folhetins eram publicados em jornais, dirigiam-se, portanto, às elites, principalmente no Brasil cuja taxa de analfabetismo era imensa na época. A ampliação de público para as histórias seriadas vai acontecer somente quando o rádio e, posteriormente, a televisão desenvolvem esses produtos, como explicam Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2004).

O rádio primeiro, por volta dos anos 1930, e depois a televisão, nos anos 1950, permitiram muito mais do que a imprensa escrita essa criação de novos públicos com mecanismos de afiliação que já não estavam determinados nem pela congregação física nem pelos requisitos tão pouco estendidos, então, da escrita, que se havia convertido já em um motivo de diferenciação entre os poucos letrados e as grandes massas de analfabetos. Foram essas grandes massas que, de imediato, se viram reconhecidas pelas mídias – porque o eram muito pouco pela política –, em meio ao escândalo e ao repúdio de uns e as tentativas salvadoras de outros. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2004, p. 136)

Além do folhetim⁴⁴, o melodrama também é apontado como uma das matrizes da (tele)dramaturgia. O gênero teatral conhecido como melodrama tem a origem associada à ópera. Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera, também se ligou à opereta e à opera popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII. O gênero está igualmente ligado a fontes da literatura alemã e à obra de Shakespeare. (HUPPES, 2000).

⁴⁴ Outras informações sobre Folhetim, ver MEYER (1996).

Em termos estruturais, o melodrama é uma composição muito simples. Bipolar, estabelece contrastes em nível horizontal e vertical. Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. As matrizes temáticas predominantes no melodrama são dois núcleos principais que frequentemente aparecem entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa. Em ambas as alternativas, a dificuldade de sucesso é introduzida pela ação de personagens mal-intencionados (HUPPES, 2000).

Da mesma forma que a telenovela absorveu elementos do folhetim e é denominada de “folhetim eletrônico”, ela também recebeu os elementos do melodrama. Por vezes, a expressão “melodrama” é utilizada como sinônimo de telenovela. Este fator pode ser observado na seguinte passagem do texto de Martín-Barbero (2008).

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica, nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 305-306).

Além dos elementos do folhetim e do melodrama⁴⁵, a *soap opera* norte-americana e as radionovelas cubanas são apresentadas por Renato Ortiz (1991) como elementos importantes para a evolução histórica da teledramaturgia. Nos EUA encontramos as *soap operas* (óperas [obra] de sabão) radiofônicas, dirigidas às mulheres de todas as classes sociais. Ortiz também afirma que foram os norte-americanos quem exploraram toda a potencialidade do rádio como veículo de irradiação de histórias seriadas. O rádio (como também a televisão) exige menos da audiência do que os jornais. É importante ressaltar que as *soap operas* eram financiadas e produzidas pela indústria de sabão e, diferentemente dos folhetins, tinham uma estratégia empresarial para aumentar seu público ouvinte. Essa

⁴⁵ Sobre Melodrama, ver HUPPES (2000).

característica também se expande por toda a América Latina. As *soap operas* americanas eram bem lacrimosas, característica melodramática. O formato *soap opera* se caracteriza por um produto que não tem um fim, ele se desenvolve buscando elementos diversos nas narrativas. O elenco vai se revezando, alguns personagens somem e outros aparecem – como o programa “Malhação” da Rede Globo.

Ortiz também lembra que as radionovelas surgiram em Cuba em 1935. Da mesma forma que as *soap operas*, elas eram financiadas por fábricas de sabão. Todavia, as radionovelas não se resumiam às lágrimas. Ortiz aponta que um tema importante passa para o primeiro plano, que é o amor. O sucesso desta nova dramaturgia é grande, o que obriga inclusive um autor como Félix Caignet a mudar o seu estilo literário; ele deixa de escrever aventuras para se iniciar no melodrama, o que lhe rende certamente dividendos com textos como “Angeles de la calle” e “El derecho de nacer”.

Até meados dos anos 1930, os programas das rádios cubanas se dirigiam a um público genérico e se compunham de musicais, de radioteatro e de dramas de aventuras como Tarzã, inspirados nas histórias em quadrinhos. As radionovelas mudam este quadro, na medida em que elas se dirigem primeiro a uma audiência feminina. Neste sentido, elas reproduzem o esquema da *soap opera* montado nos EUA. Porém, a tradição cubana se enraíza numa outra cultura, o que a leva a privilegiar o lado trágico, melodramático da vida.

A radiodramaturgia tinha grande popularidade no Brasil – já na década de 1930, o radioteatro (que consistia na narração de um texto dramático acoplado com sonoplastia e ruídos) demonstrava ter grande apelo de público. O radioteatro oferecia uma peça unitária, que tinha início, desenvolvimento e desfecho numa única exibição. Nessa época também eram comuns narrativas baseadas em fatos reais. Além do radioteatro, outros gêneros dramáticos passaram a se desenvolver no rádio, como é o caso das radionovelas e seriados. A diferença entre a série radiofônica e as radionovelas é que, enquanto o primeiro formato narra uma

história fechada com início, meio e fim no mesmo episódio (no Brasil, ficaram famosos os seriados “As Aventuras do Anjo” e “As aventuras do Sombra”), a radionovela deixa um gancho, uma continuação para o próximo capítulo. Em ambos os casos, há a continuação com os mesmos personagens – o que não acontece no radioteatro. (BRANDÃO, 2005).

Cristina Brandão (2005) aponta como os mais representativos programas de radioteatro o “Teatro Manoel Durães”, na Rádio Record, o “Grande Teatro Tupi”, na Rádio Tupi de São Paulo, e o “Teatro em Casa”, na Rádio Nacional. Como característica do radioteatro, que até hoje vale para outros gêneros dramáticos, destaca-se o *cast* mantido por todas emissoras em seus departamentos de Radioteatro, profissionais que além de atuarem nos seriados e radionovelas, participavam de todos os tipos de esquetes de humor e quadros dramatizados inseridos em diversos programas. Os atores não eram fixos. Cada emissão de radioteatro demandava um elenco, assim como é hoje nas telenovelas. Dessas experiências pioneiras se formaria a base depois exportada para a televisão.

No Brasil, as radionovelas chegam somente em 1941 com os lançamentos de “Em busca da felicidade” pela Rádio Nacional e “A predestinada” pela Rádio São Paulo. Os roteiros também eram estrangeiros e foram adaptados no Brasil. O formato foi introduzido pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna⁴⁶ que escreveu a primeira radionovela genuinamente brasileira, “Fatalidade”, em 1949, transmitida pela Rádio Nacional. A radionovela fez grande sucesso na década de 1940 e 1950, quando o radioteatro já estava em declínio. A década de 1960 representa o declínio das radionovelas brasileiras e a década de 1970 sua (praticamente) extinção. Um das causas apontadas é o direcionamento das verbas publicitárias para as produções teleficcionais.

Com a implantação da televisão no Brasil em 1950, os roteiristas e atores do rádio (e também do teatro) migraram para a televisão. Em 1951, a TV Tupi produziu sua primeira

⁴⁶ Sobre a obra rádio-dramatúrgica de Oduvaldo Vianna, ver Jeanette Costa (2005).

telenovela, “Sua vida me pertence” de Walter Forster. As telenovelas eram exibidas duas ou três vezes por semana, ao vivo, com duração de vinte minutos. Nessa época a telenovela não tinha prestígio, sendo os teleteatros o formato dramatúrgico televisivo mais popular. Somente na década de 1960, quando os teleteatros entram em declínio, que as telenovelas ganham destaque. A primeira telenovela, em seu último capítulo, reservou uma surpresa aos telespectadores: um beijo entre Walter Forster e Vida Alves. A atriz recorda deste beijo em passagem do seu livro sobre a TV Tupi de São Paulo:

Walter Forster pensou: uma novela. Vou lançar uma novela na televisão. O público feminino está crescendo dia após dia. E as mulheres adoram romance. Um trio amoroso, isso dá suspense. E a cada capítulo tem que acabar no alto, para dar gancho pro capítulo seguinte. Ah, e vou colocar um beijo. Vai ser sensacional! O entusiasmo de Walter Forster tinha razão de ser, mas... ele não contava as dificuldades.

Disse Costa Lima, o diretor-geral: Beijo? Você está louco, Walter? Não se vê beijo nem em filme.

- Em filme americano tem. Eu já vi.

- Americano, alemão, gente estrangeira, acredito. Mas nós, brasileiros...

- Chefe, pense bem ...

- Já pensei. Televisão entra nas casas, no seio das famílias... (...)

A discussão foi longe. Entraram outros diretores para opinar. Realmente, o beijo não era usual nas artes, no teatro, nada. (...)

- Alemão, você venceu. Mas olhe lá, que seja uma coisa muito discreta.

(...)

- Escândalo! Isso foi um escândalo!

- Mas escândalo por quê?

- Vocês não viram? A Vida Alves e o Walter Forster deram um beijo na boca. Nunca na vida eu tinha visto isso. É uma vergonha.

Algumas pessoas ficaram alvoroçadas. Escandalizadas. Outras apenas caladas. Outras assustadas. Uma coisa importante tinha acontecido, disso todos sabiam. (ALVES, 2008, p. 113-115).

O beijo entre Forster e Alves, infelizmente, só existe na memória das poucas pessoas que assistiram o último capítulo da primeira telenovela brasileira. O fotógrafo contratado para registrar os principais momentos do espetáculo não fotografou o beijo por achá-lo imoral e por “ter a certeza” que ninguém publicaria tal ato obsceno. (ALVES 2008; 2011).

A trajetória da ficção seriada televisiva é bem próxima à da radiodramaturgia. Adaptado o formato do radioteatro à televisão, o teleteatro surgiu como antecessor da telenovela. Com a chegada da TV, no início dos anos 1950, as grandes companhias teatrais

encenavam peças inteiras no ar - não havia ainda ali uma preocupação em adaptá-las para as telas. A TV representava um lugar de experimentações por ser um veículo novo, portanto as emissoras da época não tinham uma grade de programação fechada e tudo era feito ao vivo.

Os atores tinham que trocar de figurino e de cenário rapidamente, sem que o telespectador desconfiasse. Fernanda Montenegro, Tônia Carreiro, Sérgio Britto, Dionísio Azevedo, Lima Duarte, Vida Alves, Percy Aires, José Parisi, Laura Cardoso, Cláudio Marzo, entre muitos outros, que vinham de uma forte tradição de teatro, compunham o elenco dos principais teleteatros exibidos.

Em São Paulo⁴⁷ a “TV de Vanguarda” e no Rio de Janeiro⁴⁸ “O Grande Teatro Tupi” eram os palcos das grandes peças teleteatrais. Vida Alves (2008, p. 133) explica que a ideia de criar o “TV de Vanguarda” foi do Walter George Durst com Cassiano Gabus Mendes e os textos encenados foram retirados do cinema e do teatro, adaptados pelos próprios diretores. Já “o Grande Teatro Tupi”, projeto de Sérgio Britto, também mantinha a mesma forma de produção dos textos, inclusive, diversas peças foram encenadas nos dois programas com elencos distintos. Como a televisão brasileira não possuía uma linguagem própria, era utilizada a linguagem cinematográfica para a captação de imagens. Por isso, comumente eram adaptadas peças com bases nos roteiros teatrais e cinematográficos.

Os grandes clássicos da literatura universal estiveram presentes nas representações: obras de Dostoiévski, Tolstói, Eugene O’Neil, Shakespeare, Tchecov, Sartre, Pirandello, Ionesco, entre outras foram encenadas. Os textos eram complexos e o espetáculo que começava, por exemplo, às 10 da noite, entrava pela madrugada. As telepeças poderiam durar até mais de duas horas. Enquanto isso, as novelinhas ao vivo, terminavam após 20 minutos de emissão. Considerando que o número médio de capítulos era de aproximadamente

⁴⁷ Sobre o teleteatro em São Paulo ver SILVA (1981).

⁴⁸ Sobre o teleteatro no Rio de Janeiro ver BRANDÃO (2005).

vinte, uma telenovela poderia atingir até 400 minutos, o que corresponde a seis horas e quarenta minutos – ou seja, o tempo de exibição de três telepeças.

Mesmo narrando o contexto colombiano, que de fato foi similar ao brasileiro, a passagem do texto de Martín-Barbero e Rey (2004) reproduz a diferença conceitual entre o teleteatro (dirigido à elite) e a telenovela (dirigida às massas). Além do aspecto estético de cada um desses formatos, é sempre bom chamar a atenção para o fato da popularização da TV a partir de 1964.

Se, nos anos 1950, o teleteatro significa um gênero que impulsiona a modernidade cultural, diante do conservadorismo estético e político das elites, nos anos 1960, a telenovela, como gênero em ascensão, representa a nascente massificação das narrativas, o protagonismo cultural da classe média, as exigências de representação feitas pelos novos habitantes urbanos e as pressões modernizadoras que chegam também com as mídias, como a televisão. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2004, p. 141).

Renato Ortiz (1991) estabelece uma divisão de três períodos para as telenovelas não diárias (1951-1963) exibidas em São Paulo. O primeiro período, de 1951 a 1953, foi marcado pelas telenovelas de José Castellar e J. Silvestre, na TV Tupi de São Paulo⁴⁹, autores oriundos do rádio e com estilo bem melodramáticos. O bem contra o mal e uma punição trágica. A fase seguinte (1954-1959) representa uma mudança no eixo dramático, com o declínio do melodrama. Nessa época José Castellar e J. Silvestre escreveram pouquíssimas telenovelas, sendo a grande maioria oriunda de adaptações de textos estrangeiros⁵⁰: Júlio Verne, Alexandre Dumas, A. J. Cronin, Victor Hugo, Rafael Sabatini, entre outros. Por fim, o período de 1960-1963 condensa a diversidade de gêneros. Nesta época foi levado ao ar o melodrama radiofônico que marcou o início das telenovelas⁵¹, adaptações de grandes romances internacionais e nacionais e o aparecimento de novos autores como Walter Durst, Túlio de Lemos e Vida Alves. Renato Ortiz (1991, p. 51) contabiliza 164 telenovelas no

⁴⁹ A TV Paulista também produzia novelas nesse período, contudo eram adaptações de textos de José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo.

⁵⁰ As telenovelas eram exibidas nas TVs Tupi, Record e Paulista.

⁵¹ Além da TV Tupi, Paulista e Record, haviam telenovelas na Cultura e na Excelsior.

período de 1951 a 1963, sendo 102 produzidas pelas TV Tupi de São Paulo, 23 pela Record⁵², 25 pela Paulista, 11 pela Excelsior e três pela Cultura. Verificamos que os estudos de Ortiz focalizam, sobretudo, a produção paulista. Na TV Tupi do Rio de Janeiro, as autoras Aparecida Menezes e Ilza Silveira lideravam a produção dramatúrgica carioca⁵³. (KLAGSBRUNN, RESENDE, 1991).

A TV Excelsior revolucionou o modo de fazer televisão ao montar uma programação fixa, obedecendo a horários. Ela também criou um logotipo próprio “Eu também estou no 9”. É a responsável pela primeira telenovela diária – “2-5499 ocupado”⁵⁴ – uma adaptação (realizada por Dulce Santucci) do texto do argentino Alberto Migré, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes. A trama tinha como eixo central uma história de amor impossível, tema tão caro aos românticos. Uma ligação telefônica feita por Emily (Glória Menezes) – uma detenta que trabalhava como telefonista num presídio – cai por engano no escritório de advocacia de Larry (Tarcísio Meira), que imediatamente se apaixona por aquela voz misteriosa sem saber de sua verdadeira condição. (FERNANDES, 1997, p. 39)

A consolidação do gênero na TV aconteceu com a telenovela “O Direito de Nascer” (TV Tupi de São Paulo⁵⁵ – 1964), sucesso na década anterior como radionovela. Foi

⁵² Há um erro na tabela apresentada por Ortiz no quadro IV em relação à ordem das emissoras. Onde se lê “Excelsior” deveria estar escrito “Record”, onde está escrito “Record” deveria ser “Paulista” e, por fim, onde está “Paulista” o correto seria “Excelsior”. Aferimos esses “erros” confrontando a data da fundação das emissoras com as telenovelas produzidas no decorrer dos anos.

⁵³ Em 1953, “Drama de uma consciência”, de J. Silvestre, dirigida por Bob Chist, marca o começo da realização de telenovelas no Rio de Janeiro.

⁵⁴ Inicialmente a telenovela foi exibida em três capítulos por semana, mas passada a fase de experimentação, é transmitida diariamente, de segunda à sexta-feira. (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 58).

⁵⁵ “Adaptada para a televisão pelo Canal 4, Tupi, de São Paulo, os direitos de retransmissão no Rio foram entregues a TV Rio. ‘A TV Rio não fez nada em *O Direito de Nascer* foi uma produção da TV Tupi /.../ Não foi o departamento de criação da TV Rio, nem alguém que bolou a coisa. Foi o departamento comercial da Rio que, por imposição de cliente, queria colocar uma novela nacional (...)’ [Depoimento de Artur da Távola]. O êxito de *O Direito de Nascer* foi total, alcançando no Rio 73% de audiência. Encerrou suas apresentações em agosto de 1965, com uma grande festa no Maracanãzinho, que indicava o nível da conquista da opinião pública”. (COSTA, 1986, p. 138). Simões (1986, p. 59) também narra o sucesso popular adquirido por *O Direito de Nascer*: “conta-se [depoimento de Lima Duarte à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo] que Amilton Fernandes foi levado, nessas condições, à casa de um homem que queria a toda força que ele atendesse sua mãe. O ator dizia: ‘Eu não sou médico, sou ator!’. Mas o homem estava convicto, acreditava piamente que ele conseguiria bons resultados. Tanto implorou e tão dramática ficou a situação que ele se viu obrigado a examinar a mulher, auscultar como se fosse médico, como faria o próprio Dr. Albertinho Limonta. Em Belo Horizonte, quando chegava para um show, foi abordado ainda no aeroporto por um oficial da Aeronáutica que o transportou de

adaptada para a televisão por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. A telenovela narra a história de Maria Helena (Nathália Thimberg), uma mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo avô tirano – Dom Rafael (Elísio de Albuquerque) – que não aceita um neto bastardo. A negra Dolores (Isaura Bruno), empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, ela cria e educa Albertinho (Amilton Fernandes), que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba casando com sua neta Isabel Cristina (Guy Loup). (FERNANDES, 1997, p. 50).

As novelas acabaram caindo no gosto popular e atingindo altos índices de audiência. No início elas seguiam roteiros estrangeiros e os principais autores vinham das radionovelas. Raimundo Lopes, Amaral Gurgel, Gilda de Abreu, Ivani Ribeiro, Oduvaldo Viana, Isa Silveira e Aparecida Menezes eram alguns dos que se destacavam na época. Em 1965 surgia a TV Globo, e com ela veio também a cubana Glória Magadan⁵⁶, que teve um papel importante na teledramaturgia brasileira. A autora trouxe superproduções adaptadas de romances consagrados e filmes hollywoodianos. Suas novelas se passavam em cenários exóticos, como o deserto do Saara e a corte russa. Muitas se caracterizavam por reproduções de época, que oneravam demais a emissora.

No período de 1963 a 1969, Ramos e Borelli (1991, p. 62) contabilizaram a produção de 176 telenovelas⁵⁷, realizadas por diferentes emissoras como: Excelsior (55), Tupi SP (60), Record (15), Paulista (12), Cultura (7), Globo (22) e Bandeirantes (5). O ano de 1965

avião até Brasília, onde alguém do Palácio queria conhecê-lo pessoalmente. Tais manifestações surpreenderam até mesmos os artistas, que se dão conta de que estão diante de algo novo e assustador. Simplesmente inusitado!” (SIMÕES, 1986, p. 59).

⁵⁶ A cubana Glória Magadan chegou ao Brasil em 1964 para produzir telenovelas na TV Tupi de São Paulo, em 1965 foi convidada por Walter Clark para assumir a teledramaturgia da TV Globo, com poderes absolutos neste departamento.

⁵⁷ Esses dados não são exatos. Os pesquisadores apontam o Idart e o livro de Ismael Fernandes como fontes de pesquisas. As telenovelas produzidas pela TV Rio, TV Tupi do Rio de Janeiro, TV Itacolomi não foram registradas. Em consulta ao “Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries” (2010) contabilizamos 27 telenovelas produzidas pela Rede Globo até o ano de 1969, ou seja, cinco a mais do que os pesquisadores registraram. Acreditamos que o problema é o fato de o livro de Fernandes (até sua terceira edição, em 1994; a consultada pelos autores foi a de 1987) tratar especificamente das telenovelas exibidas em São Paulo.

apresentou 48 telenovelas, um verdadeiro fenômeno conquistado graças ao grande sucesso de “O Direito de Nascer”. A telenovela no formato que conhecemos hoje, diária, teve início e consolidação entre 1963 e 1965. Não só no Brasil, mas em toda América Latina. Como atesta Martín-Barbero, a telenovela virou um fenômeno e um produto de exportação.

Como nos velhos tempos de folhetim, agora, em sua mais nova versão e mais latino-americana – tanto que, junto com os grandes textos do realismo mágico, a *telenovela* é o outro produto cultural que a América Latina conseguiu exportar para a Europa e os Estados Unidos –, o melodrama se acha mais próximo da *narração*, no sentido que lhe deu Benjamin, que do romance, ou seja, do livro, e mais próximo da literatura *dialógica* tal como Bakhtin e entende, que da monológica. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 308, *grifo do autor*)

O final da década de 1960 é de suma importância para a história da teledramaturgia brasileira. Em 1968, a TV Tupi de São Paulo lançou a telenovela “Beto Rockfeller”, escrita por Bráulio Pedroso com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes. A trama revolucionou a narrativa teledramatúrgica ao colocar como protagonista um anti-herói, interpretado por Luís Gustavo. O personagem era de classe média e queria subir na vida sem muito esforço. O autor Bráulio Pedroso introduziu gírias e expressões populares nos diálogos encenados, reproduziu fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época e buscou nos atores a interpretação mais natural possível, para mostrar ao máximo a realidade e o cotidiano dos brasileiros e distanciar-se do melodrama.

Já em 1969, a Rede Globo produziu “Véu de Noiva” de Janete Clair, telenovela que inaugura o período conhecido como “novela verdade”. A partir dessa época, as histórias globais começaram a incorporar a realidade. Nesta trama de Clair, o automobilismo era utilizado como pano de fundo com o personagem de Cláudio Marzo – ao lado de Regina Duarte, Myrian Pérsia, Geraldo Del Rey, Glauce Rocha e outros – ligado à figura de Emerson Fittipaldi, então principal piloto brasileiro.

“Véu de Noiva” foi baseada na radionovela “Vende-se um Véu de Noiva⁵⁸” e conta a história de Andréa (Regina Duarte) que desiste do casamento ao descobrir que o noivo, Luciano (Geraldo Del Rey), é apaixonado por sua irmã, Flor (Myrian Pérsia). Flor tem um filho de Luciano e o entrega a Andréa. Quando descobre que não pode mais ter filhos, Flor pede à irmã que devolva o menino. A disputa pela guarda da criança mobilizou o público e, a pedido da emissora, foi realizado um julgamento verídico, com a participação de um júri real, para decidir com quem o menino devia ficar. Andréa ficou com a criança e iniciou um romance com o piloto Marcelo (Cláudio Marzo). Pela primeira vez se lançou um disco com a trilha sonora original de uma novela na Rede Globo⁵⁹. Fizeram sucesso as músicas Irene, de Caetano Veloso, gravada por Elis Regina, e Tele Tema com Regininha. (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 47).

A década de 1970, especialmente graças à TV Globo, é apontada como o período áureo da telenovela brasileira, época em que os folhetins eletrônicos chegaram a conquistar picos de até 100% de audiência. Cristina Brandão (2007) denomina esta fase como a radicalização de Beto Rockfeller. O primeiro grande sucesso da Rede Globo recebe assinatura de Janete Clair. Trata-se de “Irmãos Coragem” que foi ao ar em 1970. Nesse momento, Glória Magadan foi afastada⁶⁰ da emissora e a direção artística das telenovelas foi assumida por Daniel Filho, que antes era subordinado a Magadan. A emissora carioca destinou quatro

⁵⁸ Em 2008 o SBT adquiriu os direitos autorais de 30 radionovelas de Janete Clair. Até o momento, a única produção foi “Vende-se um véu de noiva”, em 2009, de autoria de Íris Abravanel.

⁵⁹ A utilização de trilhas sonoras em telenovelas aconteceu de maneira gradual. Nos anos 1950 e 1960, eram usados arranjos instrumentais de músicas famosas. Em meados dos anos 1960, já havia trilhas cantadas (a primeira foi para “Gabriela cravo e canela”, novela não diária da TV Tupi carioca, 1961). A comercialização destas trilhas - em forma de compacto com apenas duas músicas - começou em 1964 com as telenovelas “Renúncia” (TV Record), “Melodia Fatal” (TV Excelsior) e “O direito de nascer” (TV Tupi de São Paulo). “Véu de Noiva” foi a pioneira, portanto, em comercializar um disco long-play com músicas gravadas especialmente para exibição na trama (XAVIER, 2007, p. 45).

⁶⁰ O contrato de Glória Magadan com a Rede Globo dava a ela grandes poderes, comparados aos ocupados por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) e ao Walter Clark. Boni e Daniel Filho queriam “modernizar” as telenovelas globais, mas não podiam fazer sem o aval de Magadan. Daniel Filho (1988) conta que a única pessoa que conseguia manter relações profissionais com Magadan era o Renato Pacote. Certo dia, Pacote e Boni se dirigem à casa de Magadan. Boni diz que não vai aceitar uma série de coisas, como por exemplo, a troca de horários das telenovelas. Pacote diz a Magadan que isso era um absurdo e que a única opção para fazer Boni voltar atrás seria que ela pedisse demissão. Na verdade isso foi um plano. No dia seguinte Magadan entrega a carta de demissão ao Boni e ele prontamente a aceita.

faixas de horário para a exibição de telenovelas: às 18h⁶¹ (com as adaptações literárias e telenovelas rurais), às 19h (romances leves e posteriormente novela-comédia); às 20h (melodramas modernizados) e às 22h (novelas com grandes inovações estéticas e com autores mais eruditos).

O horário das 18h ficou reservado para as adaptações de célebres romances da literatura brasileira. Desta forma, clássicos como “Senhora”, “A Moreninha” e “Escrava Isaura” voltam a se encontrar com o povo brasileiro. Em 1982, com “Paraíso” de Benedito Ruy Barbosa, a hegemonia das adaptações literárias termina. Contudo, vez ou outra, ainda aparece até os dias atuais. A adaptação de romance mais recente foi “Ciranda de Pedra”, exibida em 2008, baseada no livro de Lygia Fagundes Telles, na perspectiva autoral de Alcides Nogueira. “Ciranda de Pedra” já havia sido adaptada para a televisão em 1981, por Teixeira Filho. Porém, não se trata de remake⁶², pois Nogueira não utilizou a obra de Teixeira Filho como referência. A versão de “Ciranda de Pedra” é, portanto, uma nova adaptação literária. Além de novelas adaptadas e de telenovelas rurais de Benedito Ruy Barbosa, no

⁶¹ As primeiras produções do horário foram “Meu Pedacinho de Chão” (1971, Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho), “Bicho do Mato” (1972, Chico de Assis e Renato Correia de Castro) e “A Patota” (1972, Maria Clara Machado). Após um hiato de dois anos, o horário se estabelece na grade da emissora.

⁶² Balogh e Mungiolli (2009) estabelecem as relações e diferenças entre adaptações e remakes, com os quais nos baseamos para fazer tais classificações e diferenciações. Para Balogh e Mungiolli, adaptar (ou transmutar) consiste em transformar a palavra (advinda de um texto literário [e também teatral]) para o signo icônico (imagens), mantendo o perfil dos personagens e os dramas principais. É comum a criação de novos enredos e personagens e a atualização (ou reconstituição) do tempo e do espaço. Já os remakes segundo as pesquisadoras “refazem obras que estiveram anteriormente em cartaz, diversamente das reprises (...) apresentam diferenças estruturais e temáticas com relação às produções originais” (BALOGH, MUNGIOLI, 2009, p.434) com o objetivo de atualizar a obra. Acrescentamos ao conceito das autoras que o remake deve ser baseado na obra a que ele faz referência. Principalmente no caso de telenovelas adaptadas. Caso o autor não utilize os personagens criados pelos autores das versões anteriores, não vai se tratar de um remake, mas sim de uma nova adaptação ou readaptação. Como exemplos têm-se a produção de *Escrava Isaura* (1976; 2004) na Rede Globo (por Gilberto Braga) e na Rede Record (por Tiago Santiago); ou as diferentes versões de “A moreninha” (1965; 1975) a primeira de Otávio da Graça Mello e a segunda de Marcos Rey, em comum somente os personagens criados por Bernardo Guimarães ou Joaquim Manoel de Macedo.

horário das 18h são exibidos alguns remakes⁶³ e telenovelas de caráter histórico e/ou narradas no tempo passado⁶⁴.

Fernandes (1997, p. 132) define as telenovelas das 19h como aquelas em que há “descoberta do amor, charme e beleza, pitadas de humor”. A temática do amor romântico dominava com obras de Vicente Sesso, como “Minha doce namorada” (1971) e “Uma rosa com amor” (1972) e Mário Prata com “Estúpido Cupido” (1976). As comédias românticas foram a tônica de “Carinhoso” (1973) e “Corrida do Ouro” (1974), de Lauro César Muniz e “Supermanoela” (1974), de Walther Negrão. O folhetim-melodramático aparece em “Anjo Mau” (1976) e “Locomotivas”, de Cassiano Gabus Mendes (1977). Bráulio Pedroso também deixou sua marca nesse horário com a trama “Feijão Maravilha” (1979), responsável por unir o cinema nacional das chanchadas a um estilo de comédia peculiar, o que permitiu que Cassiano Gabus Mendes escrevesse “Marron Glacé” (1979) e que Sílvio de Abreu abusasse do pastelão em “Guerra dos Sexos” (1983) e em “Vereda Tropical” (1984), esta desenvolvida com Carlos Lombardi. Atualmente, o horário da 19h é dedicado, sobretudo, ao humor. Os principais autores em atividade neste horário são Carlos Lombardi, Walcyr Carrasco, Antônio Calmon e Miguel Falabella.

Porém, é às 20h que a Rede Globo exhibe suas principais telenovelas. “Mas, é no horário das 20h que o telespectador vai encontrar a maior identificação. Lá estavam seus problemas debatidos e comentados junto aos enlacs e desenlaces dos heróis da noite. Os maiores sucessos estão nessa faixa, o chamado horário nobre” (FERNANDES, 1997, p. 132). Foi às 20h que Janete Clair, “a usineira de sonhos”, conquistou o público brasileiro. Entre os

⁶³ Temos como exemplo: “Paraíso” (2009); “Sinhá Moça” (2006) e “Cabocla” (2004) de Benedito Ruy Barbosa com a adaptação de Edmara e Edilene Barbosa; “O Profeta” (2006) de Ivani Ribeiro adaptada por Duca Rachid e Thelma Guedes; entre outras.

⁶⁴ As telenovelas em tempo passado são narradas em décadas passadas (geralmente entre as décadas de 20 a 60), porém não têm compromisso com as pessoas que viveram naquele período e nem com o regime político daquela época. Mesmo que existam referências nesse caso elas não são consideradas históricas. Como recentes exemplos, na TV Globo, têm-se: “Cordel Encantado” (2011) de Duca Rachid e Thelma Guedes; “Desejo Proibido” (2007) de Walther Negrão; “Eterna Magia” (2007) de Elizabeth Jhin; “Alma Gêmea” (2005) de Walcyr Carrasco; entre muitas outras.

muitos sucessos, podemos citar “Selva de Pedra” (1972), “Pecado Capital” (1975), “O Astro” (1977), “Pai Herói” (1979) e “Coração Alado (1980)”. “Eu Prometo”, exibida às 22h, entre setembro de 1983 e fevereiro de 1984, foi a última telenovela de Janete Clair. Com a morte da autora, coube a Glória Perez, com supervisão de Dias Gomes, terminar a história.

A telenovela das 20h, a partir da década de 1970, é concebida, por Maria Rita Kehl (1986) como:

Cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. Mais especificamente, as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 – quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista – o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve. (KEHL, 1986, p. 289).

Essa estética realista e as emoções através de elementos da identidade nacional foram inseridas na teledramaturgia (e ainda estão sendo mantidos até hoje) por autores como Lauro César Muniz⁶⁵, Gilberto Braga, Manoel Carlos, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Benedito Ruy Barbosa⁶⁶ e, mais recentemente, João Emanuel Carneiro⁶⁷ – que escreveram importantes histórias nessa faixa de horário. Desde o lançamento de “Insensato Coração” (2011) a Rede Globo, em sua chamada, anuncia o horário como telenovela das 21h, prática que ocorre desde a década de 1990, mas, somente em 2011 a emissora optou por abandonar o slogan de “novela das oito”.

⁶⁵ O autor também chegou a desenvolver telenovelas em outras faixas de horário. Sua última telenovela na Rede Globo foi “Zazá” (1997), exibida às 19h. No horário das 20h, na Globo, sua última produção foi “O Salvador da Pátria” (1989). Atualmente, Muniz faz parte do quadro de autores da Rede Record. Para o ano de 2012 ele prepara a trama “Máscaras”.

⁶⁶ Escreveu importantes tramas para o horário das 20h, como “Renascer” (1993), “O Rei do Gado” (1996) e “Terra Nostra” (2000). Sua última produção no horário foi “Esperança” (2002). Atualmente o autor está se dedicando a remakes de sua obra no horário das 18h, com a supervisão de texto de suas filhas Edmara e Edilene Barbosa.

⁶⁷ Após o sucesso das telenovelas “Da cor do Pecado” (2004) e “Cobras e Lagartos” (2006), exibida às 19h, Carneiro foi convidado para estreiar no horário principal com “A Favorita” (2008). A próxima trama das 21h da Rede Globo, após o fim de “Fina Estampa”, será “Avenida Brasil”, de sua autoria.

“Já no horário das 22h, o cotidiano dá lugar às críticas, reflexões sociais, abrindo um espaço para a experimentação” (FERNANDES, 1997, p. 132). O horário apresentou grandes textos de Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Jorge Andrade e Walter George Durst. Pedroso ironizou a alta sociedade em “O Cafona” (1971), Dias Gomes trouxe o mundo do jogo do bicho em “Bandeira 2” (1971), discutiu o celibato em “Assim na Terra como no Céu” (1970), a especulação financeira em “O Espigão” (1974) e apresentou tipos bizarros do chamado “realismo fantástico” nas inovadoras “O Bem-Amado” (1973), a primeira telenovela transmitida em cores, e “Saramandaia” (1976). Andrade mostrou a decadência social e a dificuldade de viver em São Paulo em “Os ossos do Barão” (1973) e em “O Grito” (1975). Já Durst mostrou a sensual “Gabriela” (1975), de Jorge Amado, em uma superprodução. “Sinal de Alerta” (1978) de Dias Gomes e Durst foi a última telenovela nessa faixa de horário⁶⁸. Em 2011, em comemoração aos 60 anos da telenovela brasileira, a Rede Globo lançou o remake de “O Astro”, às 23h, adaptado por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, voltando com o caráter de inovação estética e cenas mais ousadas e sensuais. Para 2012, outra telenovela irá ocupar esta faixa: “Gabriela”, de Walcyr Carrasco.

A supremacia da Rede Globo nas décadas de 1970 e 1980 coincide com a queda de suas principais concorrentes: TV Excelsior⁶⁹; Rede Tupi⁷⁰ (São Paulo⁷¹ e do Rio de

⁶⁸ Em 1990, para concorrer com “Pantanal” da Rede Manchete, a Rede Globo colocou ao ar, às 21h30, a trama “Araponga”, de Dias Gomes escrita com Lauro César Muniz e Ferreira Gullar. Era a segunda vez que a emissora reabilitava o horário (a primeira tentativa foi “Eu Prometo”, em 1983). Contudo, o horário se firmaria com outros formatos teledramatúrgicos (séries, seriados e minisséries).

⁶⁹ A grande novelista Ivani Ribeiro é um dos principais nomes da teledramaturgia da TV Excelsior. Ela chegou a dirigir o departamento de teledramaturgia e, nessa época, escreveu “Onde Nasce a Ilusão”, “A Indomável”, “A Deusa Vencida”, “Os Fantoques”, “Vidas Cruzadas” entre outras. A telenovela foi a principal produção da Excelsior a consolidá-la como rede de televisão. Após a ampla aceitação por parte do público, iniciada neste ano de 1964 e continuada nos anos seguintes, e o declínio, a partir de 1967, dos grandes shows produzidos no Rio de Janeiro, a telenovela foi o grande sucesso popular da Excelsior, nas principais cidades brasileiras. “A telenovela “Ambição” foi a primeira novela da Excelsior a fazer grande sucesso de audiência. Foi adaptada por Ivani Ribeiro, teve a direção de Dionísio Azevedo e a participação, entre outros, de Lolita Rodrigues, Tarcísio Meira, Arlete Montenegro, Flora Geny, Mauro Mendonça, Rogério Márcico e Turíbio Ruiz” (MOYA, 2010, p. 233). “A mais famosa iniciada nesse ano foi ‘Redenção’, de Raimundo Lopes, que com 596 capítulos, é a telenovela mais longa da história da televisão, sendo exibida de maio de 1966 a maio de 1968. ‘Redenção’ utilizou o recurso de, em três ou quatro meses, introduzir um novo personagem, representado por um artista famoso, tais como: Flora Geny, Rodolfo Mayer, Fernando Baleroni, Geórgia Gomide, Edson França, Márcia Real, Vicente Leporace, Miriam Mehler, Lourdes Rocha, Lélia Abramo, Edmundo Lopes, Lourdinha Félix, Procópio Ferreira e outros.

Janeiro⁷²) e TV Rio⁷³. Outras emissoras como a Rede Manchete⁷⁴ e o SBT⁷⁵ chegaram, em poucos momentos, a abalar a estrutura global com produções teledramatúrgicas. A

Dois personagens participaram de toda a novela: o jovem médico, interpretado pelo ator Francisco Cuoco e a mexeriqueira da cidade, D. Marocas, interpretada pela atriz Aparecida Baxter. A novela teve a direção inicial de Dionísio Azevedo e depois, de Waldemar de Moraes” (MOYA, 2010, p. 263). Segundo pesquisa de Mauro Alencar (In: MOYA, 2010, p. 151-152) a TV Excelsior produziu de 1963 a 1970, 55 telenovelas. A emissora foi extinta em 01/10/1970. Outras informações podem ser consultadas em MOYA (2010) e em OLIVEIRA (2002).

⁷⁰ A Rede Tupi, ou o “Império de Assis Chateaubriand”, possuía emissoras nas principais capitais brasileiras. Entre elas, a TV Itacolomi (Tupi de Belo Horizonte) que também chegou a produzir telenovelas. Infelizmente não encontramos nenhum estudo específico sobre essas produções. Entre as telenovelas apresentadas pela emissora estão: “Apenas um fantasma” (1964) de Vicente Prates e Léa Delba; “Uma consciência de mulher” (1964) de Otávio Cardoso; “Estrada do Pecado” (1965) de Janete Clair; “Rosa Maria” (1965) de Otávio Cardoso e “Sinete Fatal” (1965) de Vicente Prates. Após o surgimento e gravação em VT, a TV Itacolomi passou a exibir as produções da TV Tupi de São Paulo. (Fonte de pesquisa: Site TELEDRAMATURGIA, 2012). Sobre a TV Itacolomi ver BRANDÃO, LINS e MAIA (2011).

⁷¹ No que se refere às telenovelas diárias, a TV Tupi de São Paulo produziu, até sua extinção, 113 telenovelas. A princípio concorrendo com a Paulista e a Excelsior e, mais tarde, com a TV Globo. A TV Tupi produziu importantes telenovelas: a primeira telenovela “Sua Vida me Pertence” (1951); a telenovela que popularizou o gênero no Brasil, “O Direito de Nascer” (1964); e a novela considerada um marco na história da teledramaturgia brasileira pela renovação do gênero, “Beto Rockfeller” (1968). Além dessas clássicas e comumente lembradas, a TV Tupi apresentou outras grandes telenovelas de diferentes autores, como por exemplo: “O preço de uma vida” (1965) de Talma de Oliveira e Teixeira Filho, baseado no original de Félix Caignet; “Somos todos irmãos” (1966) e “O Anjo e o vagabundo” (1966) de Benedito Ruy Barbosa; “Meu filho, minha vida” (1967) de Walter George Durst; “Antônio Maria” (1968) de Geraldo Vietri e Walthor Negão; “Nino, o italianinho” (1969) de Geraldo Vietri; “Mulheres de Areia” (1973) de Ivani Ribeiro; “O Machão” (1974) de Sérgio Jackyman; “Os Inocentes” (1974), “A Barba Azul” (1974) e “A Viagem” (1975), de Ivani Ribeiro; “Éramos Seis” (1977) de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho; e “Gaivotas” (1979) de Jorge Andrade. [Fonte de pesquisa: site TELEDRAMATURGIA, 2012 e FERNANDES (1997) – excluimos a trama “E nós, aonde vamos?” de Glória Magadan do total de telenovelas, pois essa foi produzida pela TV Tupi do Rio de Janeiro, e não a de São Paulo, conforme notas de SILVA (2010) e BRITTO (1996, p. 103)]. Outras informações em ALVES (2008).

⁷² A teledramaturgia da TV Tupi do Rio de Janeiro aparece em textos de Cristina Brandão (2005) e de Luís Sérgio Lima e Silva (2010). “Nos estúdios da Urca, “Sessão das Cinco”, “Teatro do Lar Feliz” e “Teatro de Novelas Coty” apresentaram diversas novelas em trinta capítulos, tendo à frente da empreitada a gaúcha Ilsa Silveira, escritora e diretora, que também fazia a direção de TV, cortando ao vivo cada capítulo. “A capacidade de trabalho de Ilsa era impressionante. Trabalhava direto com dedicação total, pois além do horário da tarde realizava também outra novela no horário noturno, uma às segundas e quartas, e outra às terças e quintas-feiras. No numeroso elenco, que se dividia simultaneamente nos horários, estavam Ribeiro Fortes, Lourdes Mayer, Theresa Amayo, Ida Gomes, Dary Reis, Norma Blum, Milton Moraes, Miguel Rosemberg, Joméri Pozzoli, João Loredó, Simone de Moraes, Maria Pompeu, Kleber Macedo e Armando Nascimento, entre outros. Os casais protagonistas eram formados por duas duplas: Aracy Cardoso e Alberto Perez no horário vespertino e Yoná Magalhães e Paulo Porto no horário noturno. Aconteceu de algumas vezes haver uma troca de casais, assim como também Herval Rossano fazer par com Aracy ou Yoná, dependendo da escalação” (SILVA, 2010, p.192). Silva (2010) destaca dois grandes sucessos da TV Tupi do Rio de Janeiro, trata-se de “A Canção de Bernadette” de 1957, dirigida por Paulo Porto e com Aracy Cardoso no papel principal e a infantil “Poliana” baseado no clássico Pollyanna de Eleanor Porter, que já tinha sido adaptada pela TV Tupi de São Paulo em 1956 e ganhou uma nova versão no Rio de Janeiro dez anos depois. Janete Clair chegou a escrever “O Acusador” e Mário Brasini, como chefe do Departamento de Teledramaturgia da Tupi em 1967, engrenou três novelas: “O Retrato de Laura”, “Enquanto Houver Estrelas” e “Um Gosto Amargo de Festa”, esta escrita pelo ator Cláudio Cavalcanti. Durante um tempo, a TV Tupi do Rio de Janeiro retransmitiu algumas produções da emissora paulista. Quando Glória Magadan deixou a Rede Globo ela chegou a produzir uma telenovela na Tupi carioca, chamada “E nós, aonde vamos?”(1970), que foi considerada um verdadeiro fracasso. Nessa época, Mário Brasini foi afastado do Departamento de Teledramaturgia. “Tempo de Viver” (1972), de Péricles Leal, toda gravada em externas, foi a última tentativa de produção de telenovelas na emissora no Rio de Janeiro. A Rede Tupi foi extinta em 18 de julho de 1980.

⁷³ Além da exibição de “O Direito de Nascer” produzida pela TV Tupi de São Paulo, a TV Rio produziu suas próprias telenovelas. Não localizamos nenhum texto que apresente um estudo crítico sobre elas. No entanto,

Bandeirantes⁷⁶ apresentou poucas e esparsas produções. Nos últimos anos, a Rede Record⁷⁷ tem apostado e investido no núcleo de teledramaturgia. A Rede Globo já produziu 263 telenovelas⁷⁸ e é uma das principais produtoras de dramaturgia do mundo.

neste campo, destacamos as telenovelas escritas por Nelson Rodrigues, com o pseudônimo de Verônica Blake e marcadas pelo estilo melodramático tradicional. Entre elas: “A morta sem espelho”, “Pouco amor não é amor”, “Sonho de Amor”, “O desconhecido”. Janete Clair escreveu “Os Acorrentados” (1969). Algumas produções da TV Rio foram exibidas pela Record de São Paulo e algumas produções da Record também foram exibidas pela TV Rio. A TV Rio foi extinta em 1977 (Fonte de pesquisa: Site TELEDRAMATURGIA, 2012).

⁷⁴ De 1985 a 1998 a Rede Manchete produziu 19 telenovelas, entre as quais se destacam: “Dona Beija” (1986) de Wilson Aguiar Filho; “Carmem” (1987) de Glória Perez; “Olho por Olho” (1988) de José Louzeiro; “Kananga do Japão” (1989) de Wilson Aguiar Filho; “A história de Ana Raio e Zé Trovão” (1990) de Marcos Caruso e Rita Buzzar, a partir da concepção de Jayme Monjardim e “Xica da Silva” (1996) de Walcyr Carrasco, escrita com o pseudônimo de Adamo Angel. Contudo, o grande destaque da teledramaturgia da Manchete foi “Pantanal” (1990) de Benedito Ruy Barbosa, que abalou os alicerces da Rede Globo ao chegar na casa dos 40 pontos de audiência. “Brida” (1998) de Jayme Cardoso, baseado no romance homônimo de Paulo Coelho, foi a última produção da emissora. Esta telenovela foi interrompida e o final foi uma narração sobre o desfecho de cada um dos personagens. Outras informações em FRANCFORT (2008).

⁷⁵ De 1982 até fevereiro de 2012, o SBT (antiga TVS) exibiu 48 telenovelas produzidas no Brasil – entre roteiros originais, remakes e adaptações de textos nacionais e internacionais. (Fonte de pesquisa: Site TELEDRAMATURGIA, 2012). A principal telenovela foi “Éramos seis” (1994) de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho. O SBT é sempre lembrado pelas exibições de telenovelas importadas, especialmente as produzidas pela mexicana Televisa. No Brasil, os grandes sucessos foram as infantis “Carrossel” (1991) [*Carrusel*, Televisa, 1989] e “Carinha de Anjo” (2001) [*Carita de Ángel*, Televisa, 2000]; a trilogia estrelada pela cantora Thalía – Maria do Mercedes (1996) [*Maria Mercedes*, Televisa, 1992], Marimar (1996) [*Marimar*, Televisa, 1994] e Maria do Bairro (1997) [*Maria la del barrio*, Televisa, 1995], e “A Usurpadora” (1999) [*La Usurpadora*, Televisa, 1998]. Outro grande sucesso foi a infantil “Chiquititas” (1997-2001) uma coprodução entre o SBT e a rede argentina Telefe.

⁷⁶ A Bandeirantes, embora de forma irregular, também tem uma história ligada a produção da telenovela. Desde 2008, com “Água na Boca”, de Marcos Lazzarini, a emissora não produziu nenhuma outra novela. A partir de sua fundação, em 1967, a emissora paulista produziu 35 obras. (Fonte de pesquisa: Site TELEDRAMATURGIA, 2012). Os grandes destaques ficam no curto período de 1979 a 1983, época em que produziu clássicos como: “Cavalo Amarelo” (1980); “O Meu pé de laranja lima” (1980); “A Deusa Vencida” (1980) e “Os adolescentes” (1981) de Ivani Ribeiro; Benedito Ruy Barbosa escreveu “Os imigrantes” (1981); Jorge Andrade, “Ninho da Serpente” (1982); e Vicente Sesso deu a largada com “Cara a Cara” (1979). O elenco veio da TV Tupi. A Bandeirantes, naquela época, almejava ocupar o lugar da emissora paulista na concorrência com a TV Globo.

⁷⁷ A Rede Record já levou ao ar 68 telenovelas. Até 1973 a emissora produziu telenovelas de forma quase que regular, mas com poucos sucessos, entre eles “As pupilas do senhor reitor” (1970), baseado no romance homônimo de Júlio Diniz, e “Os deuses estão mortos” (1971) – ambas de autoria de Lauro César Muniz. A emissora não produziu nenhuma telenovela na década de 1980. A partir de 1997, já sob a direção de Edir Macedo (Bispo da Igreja Universal do Reino de Deus que comprou a emissora em 09/11/1989 e assumiu a presidência em 30/03/1990), a emissora tem produzido telenovelas de forma regular e é a principal concorrente da Rede Globo nesta área. Entre as produções de sucesso, se destacam: “A Escrava Isaura” (2004), baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães, de Tiago Santiago e Anamaria Nunes; “Essas Mulheres” (2005), inspirada nos romances “Senhora”, “Lucíola” e “Diva” de José de Alencar, de Marcílio Moraes e Rosane Lima; “Prova de Amor” (2005) de Tiago Santiago; “Cidadão Brasileiro” (2006) de Lauro César Muniz; “Vidas Opostas” (2006) de Marcílio Moraes; a trilogia de “Os Mutantes” (2007) de Tiago Santiago; “Chamas da Vida” (2008) de Cristianne Fridman; “Poder Paralelo” (2009) de Lauro César Muniz; “Ribeirão do Tempo” (2010) de Marcílio Moraes; e “Vidas em Jogo” (2011) de Cristianne Fridman. (Fonte de pesquisa: Site TELEDRAMATURGIA, 2012).

⁷⁸ Até março de 2012. Neste momento, a emissora carioca exibe “Amor eterno amor” (2012, de Elizabeth Jhin) às 18h; “Aquele Beijo” (2011, de Miguel Falabella) às 19h; e “Avenida Brasil” (2012, de João Emanuel Carneiro) às 21h; novelas não contabilizadas. O site TELEDRAMATURGIA (2012) ainda informa outras quatro telenovelas que não contabilizadas, duas por não ter sido exibidas (“Roque Santeiro” (1975) e “Despedida de casado” (1977)), uma por ter sido produzido pela TVE em moldes de telecurso educativo (“João da Silva” (1974)) e outra por fazer parte de outra novela (“Coquetel de Amor” (1977) – telenovela exibida dentro da

Esther Hamburger (2005) faz observações sobre a “sociedade da telenovela”. Para a pesquisadora, os anos de 1970 e 1980, além de representarem a modernização da telenovela foram responsáveis por apresentar o Brasil aos brasileiros. Eram momentos propícios para os mecanismos de projeção e identificação, pois, naqueles anos, a realidade brasileira passava a ser narrada e exposta, através da TV, para milhares de pessoas. Essa característica é estudada por Lopes (2003), sendo percebida como “a narrativa da nação”.

Os anos de 1990 em diante, para Hamburger, são marcados pelas novelas de intervenção, que radicalizaram a proposta do merchandising social e realizaram grandes campanhas no seio da telenovela. Nesse âmbito se destacam os autores Manoel Carlos e Glória Perez. Telenovelas como “Explode Coração” (1995), “O Clone” (2001) e “Mulheres Apaixonadas” (2003) são grandes exemplos da força que uma telenovela tem para mobilizar o país.

O que se observa nos dias de hoje é a “qualidade na ficção brasileira” e a participação transmidiática da audiência⁷⁹. Na visão de Lopes et al. (2011) a qualidade da ficção televisiva começou a se evidenciar já na década de 1970, com as produções da Rede Globo e seu “padrão Globo de qualidade”:

nesses últimos 40 anos, principalmente, a telenovela assumiu o lugar de narrativa nacional de caráter peculiar e único, abrangendo o cotidiano da sociedade, alimentando um repertório comum, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras (LOPES et al., 2011, p. 178).

3.2 A HOMOSSEXUALIDADE NO TELETEATRO BRASILEIRO

telenovela *Espelho Mágico* (1977) de Lauro César Muniz). Ainda no primeiro semestre de 2012 a Rede Globo deve exibir *Cheias de Chame* de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira (substituindo *Aquele Beijo*) e *Gabriela* de Walcyr Carrasco no horário das 23h.

⁷⁹ Ver LOPES e OROZCO GÓMEZ (2011) – Obitel.

Antes de chegar às telenovelas, outras artes cênicas mostraram personagens homossexuais, como o cinema, o teatro e até mesmo a televisão, por meio de seus programas de teleteatro. Como este é um trabalho que se pretende estudar a televisão, acreditamos ser importante mostrar e ressaltar a presença de personagens homossexuais no teleteatro, principal produto dramático da televisão brasileira até meados da década de 1960.

Pelo diagnóstico de Antônio Moreno (2001, p. 46-47), até a década de 1970, vinte filmes com personagens homossexuais foram produzidos no Brasil. Lima (1983, p. 129-130), baseado em uma matéria do jornal “Lampião”, questiona o teatro como uma arte gay, mostrando que no primeiro semestre de 1983, 11 dos 25 espetáculos exibidos no eixo Rio-São Paulo apoiaram-se na temática homossexual.

As peças homossexuais lotam os teatros e o público que, nos anos 60, se manifestou selvagem na repulsa ao beijo que Leonardo Vilar deu na boca de Miguel Carrano, em “Panorama Visto da Ponte⁸⁰”, é o mesmo que, hoje, acompanha com tensão lúbrica as simulações de sexo explícito entre os que protagonizam papéis gays e lésbicas. (LIMA, 1983, p. 130).

Na televisão, por meio dos programas de teleteatro, os destaques para a representação da cultura homossexual ficam por conta das peças: “Calúnia” (1963), “Entre Quatro Paredes” (1963) e “O caso Maurizius” (1960). As peças “Calúnia” (*The Children’s Hour*) de Lillian Hellman e “Entre Quatro Paredes” (*Huis-Clos*) de Jean Paul Sartre, foram exibidas no programa “TV de Vanguarda”, aos domingos da TV Tupi de São Paulo e a peça “O caso Maurizius” (*Der Fall Maurizius*), de Jakob Wassermann, foi representada no “Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro”.

The Children’s Hour foi escrita pela norte-americana Lillian Hellman na década de 1930, sendo que sua primeira montagem foi em 1934. Karen e Martha são duas professoras de uma escola feminina. A vida tranquila é interrompida quando uma das alunas (Mary) diz à avó (Sra. Tilford) que as professoras mantinham um relacionamento homossexual. A mentira

⁸⁰ Peça de Arthur Miller – “A view from the Bridge”. Foi encenada no “Teleteatro Brastemp 63”, em 08/04/63 na TV Tupi de São Paulo, com Jaime Barcelos e Henrique Martins nos papéis principais. Todavia não encontramos nenhuma referência de beijo homoafetivo entre esses atores.

dá início a um escândalo que atinge toda a sociedade. Contudo, Martha afirma para Karen que Mary não estava errada, que ela realmente a amava e desejava⁸¹. No teleteatro as professoras foram interpretadas pelas atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide. A peça foi exibida no dia 29 de dezembro de 1963. Flores (2008) aponta:

E se considerarmos que a peça é da década de 1930, por maior que tenha sido o sucesso em Nova York, é possível entender os motivos dos censores ao barrá-la em várias cidades. Afinal, o que a autora nitidamente conseguiu foi colocar um enorme foco de luz sobre uma questão que era completamente tabu. Ao mesmo tempo, denuncia o papel que a sociedade tem naquele processo de destruição, mostrando a humanidade da personagem, que escolhe a morte como única saída por não suportar o conflito interior. (FLORES, 2008, p. 97)

Lillian Hellman, de fato, foi muito ousada em criar um romance lésbico no início da década de 1930. Como nos conta Flores (2008) a peça foi censurada em diversas cidades e países. É interessante observar que o texto de Hellman ganhou duas versões cinematográficas, ambas dirigidas por Willian Wyler. A primeira versão, “These Three⁸²”, de 1936, não aborda

⁸¹ A trama ocorre nos Estados Unidos em uma fazenda transformada em escola para meninas. Karen Wright e Martha Dobie são duas jovens, de aparentemente vinte e oito anos, professoras, que decidem construir a escola na fazenda herdada por Karen. Lily Mortimer é tia de Martha, ex-atriz que lecionava. Mary Tilford é uma menina mimada e mentirosa, neta de Amelia Tilford, mulher importante na cidade. Joseph “Joe” Cardin é médico na cidade, primo de Amelia Tilford e noivo de Karen. Mary foge para a casa da avó. Após fingir ter passado mal, a menina alega que sofria com os maltrates das professoras sob o álibi de que as mesmas queriam se livrar dela para que pudessem manter um segredo. A Sra. Tilford não acredita na menina, que conta à avó que ouviu a discussão de Lily com Martha, na qual Martha teria sido considerada uma pessoa de comportamento “anormal”. A menina ainda afirma ter ouvido ruídos estranhos durante a noite, os quais viriam do quarto de Martha, onde a mesma tivera encontros amorosos com Karen. Indignada com a situação, Amelia Tilford, telefona para Joe e para a os pais das meninas, todas elas são levadas da escola. Joe aparece na casa de Amelia e ela fala que Joe não deve se casar com Karen, Joe a chama de louca. Enfurecida, Amelia conta a Joe que Martha e Karen têm uma relação amorosa. Karen e Martha chegam à casa de Amelia, que se recusa a recebê-las. Amelia, diz às jovens que sabe da situação e que a mesma seria um escândalo, Martha e Karen negam e elas pedem que Mary diga a verdade, Mary diz que a história é verdade e se vê contrariada mediante aos fatos, então ela diz que quem ouviu tudo foi Mildred que a principio nega a história, mas após a ameaça de Mary, sobre o suposto roubo de um bracelete de outra aluna, confirma a estória contada por Mary. Karen rompe seu noivado com Joe. Martha a confessa seu amor por Karen. Martha sobe as escadas da casa e ouve-se o tiro. Assustada, Lily vai até Karen que nesse momento é tomada por estranha frieza. Amelia Tilford vai até a casa de Karen para dizer que já sabia da verdade, que Mary havia mentido, Karen diz ser tarde demais, pois, Martha estava morta, porém Amelia diz a Karen que ela (Karen) continua viva e que deve procurar Joe. Amelia vai embora e no ato final, Karen sorri, um minuto mais tarde levanta a mão e diz adeus. (HELLMAN, 1971).

⁸² Depois de se formarem na faculdade, duas professoras, Martha Dobie (Miriam Hopkins) e Karen Wright (Merle Oberon) montam uma escola para meninas em uma fazenda antiga que fora herdada por Karen de sua avó, com a ajuda de Emilia Tilford (Alma Kruger), mulher importante na cidade e Dr. Joseph “Joe” Cardin (Joel McCrea). Mary Tilford (Bonita Granville), neta de Emilia Tilford, menina mimada e mentirosa, sugere um possível triângulo amoroso onde Martha Dobie seria amante de Joe. Tal revelação fora ouvida após uma discussão entre Sra. Lily Mortar (Catherine Doucet) e sua sobrinha Martha. Martha já não queria mais a presença de Lily na escola, desta forma a tia começou a agredi-la gratuitamente. O acontecimento chocou a Sra. Tilford, que por sua vez influenciou para que todas as crianças fossem tiradas da escola. O caso vai a júri e as professoras perdem o processo. Dr. Joe, separado de Karen, de quem era noivo, parte para outra cidade. Martha revela a

a questão da homossexualidade. A difamação feita pela menina à avó é que Karen e Martha namoram o mesmo homem, o simpático Dr. Joe Cardin. Talvez pelo fato de não ter podido narrar a história de forma completa, Wyler, em 1961, lança o filme “The Children’s Hour”⁸³, desta vez narrando a peça de Hellman. Ambos os filmes receberam, no Brasil, o título de “Infâmia”, contudo no teatro e no teleteatro a peça foi batizada de “Calúnia”.

A representação de “Calúnia” no teleteatro nos chama a atenção, pois - diferente do que encontramos no *script* da peça de teatro (HELLMAN, 1971) e nas duas versões cinematográficas – houve um beijo homoafetivo entre Martha e Karen, provavelmente inserido pelo diretor Benjamin Cattán⁸⁴. O beijo de Vida Alves e Geórgia Gomide, ou melhor, de Karen e Martha, aparece nas biografias das atrizes:

Há duas versões [para o primeiro beijo homossexual na TV]. Uma, que fui eu a Laura Cardoso, na peça “Entre Quatro Paredes”, de Sartre. Lembro que fiz esse teatro, texto muito bom, mas não me lembro do beijo. Vai ver que fiquei nervosa... Me lembro melhor de “Calúnia”, eu e a Geórgia Gomide, duas professoras, coisa delicada, sofrida, e o beijo... Esse foi delicado, bonito... Saiu até num jornal... Foi no “TV de Vanguarda”. Direção de Benjamin Cattán. (ALVES, 2002, p. 144).

Karen que realmente era apaixonada por Joe, mas afirma jamais ter havido nada entre eles. Após a revelação, decide ir embora com sua tia. Durante a viagem, Sra. Mortar diz a Martha, que Rosalie Wells (Marcia Mae Jones) fora chantageada por Mary, que sabia sobre apropriação indevida de um bracelete por parte da Rosalie. Martha vai até a casa de Rosalie e pede que a mesma conte a verdade a Sra. Tilford. Sra. Tilford pede desculpas. Arrasada Martha pede somente que Sra. Tilford vá à casa de Karen e a diga que vá ao encontro de Joe. Sra. Tilford assim o fez. Karen parte a procura de Joe e vivem seu “*happy end*”. (WYLER, 2010 [1936]).

⁸³ No filme Karen Wright (Audrey Hepburn) e Martha Dobie (Shirley MacLaine) são donas de uma escola para meninas, além delas Lily Mortar (Miriam Hopkins), tia de Martha, uma ex-atriz, de comportamento extravagante, dá aulas na escola. Mary Tilford (Karen Balkin), uma menina mimada e mentirosa, após fingir ter passado mal, foge pra casa da avó e inventa que as professoras têm um segredo, sua avó não vê nada de anormal, porém no caminho de volta a escola, a menina diz a avó que o segredo das professoras é que elas seriam amantes. Convencida pela menina, Amelia Tilford (Fay Benter), avisa aos outros pais para tirarem as meninas da escola. Amelia chama Joe, seu primo e noivo de Karen, a sua casa e pede para que o primo não case com Karen, deixando-o enfurecido, após revelá-lo o suposto envolvimento amoroso das professoras, que chegam à casa de Amelia e exigem explicação. Amelia é convencida a chamar Mary, que confirma o caso e depois se vê em contradição e faz com que Rosalie Wells (Veronica Cartwright), que sob ameaça de que seria delatada sobre o sumiço do bracelete de uma aluna, confirma história. O caso vai a júri, as professoras perdem o processo. Joe vai à casa de Karen e evita beijá-la, Karen o pergunta se tem algo que ele queira saber e Joe tem a pergunta calada com a negação de Karen sobre qualquer envolvimento com Martha. Karen pede a Joe que vá embora, contrariado, ele vai. Martha confessa seu amor a Karen. Amelia Tilford vai à casa de Karen e Martha e conta que Mary e Rosalie confessaram a mentira e que fará uma reversão no caso e um pedido público de desculpas em jornais. Lily chama por Martha que não atende e pergunta a Karen se elas estão juntas, Karen diz que não e vai correndo ao quarto de Martha, o quarto é arrombado por Karen que se depara com o corpo enforcado de Martha. O filme termina com o enterro de Martha e Karen indo embora. Joe e Sra. Tilford participaram do enterro, porém não chegaram a falar com Karen. (WYLER, 2009 [1961]).

⁸⁴ O elenco era formado por: Henrique Martins – Joe; Geórgia Gomide – Karen; Vida Alves – Martha; Guy Loup – Mary; Guiomar Gonçalves – Lily; Sonia Maria Dorce – aluna; Lisa Negri – aluna; Lídia Vani – Sra. Tilford. (SILVA, 1981).

Um papel difícil naquela época eu fiz em *Calúnia*, uma professora homossexual que gostava de outra colega, a Vida Alves, ficamos muito constrangidas ao nos beijarmos, senti vergonha... Ela, que foi a primeira atriz a beijar na boca um homem na televisão, o Walter Forster, deve ter sido a primeira que beijou também uma mulher, ou foi beijada por uma mulher que era eu. Vida Alves gosta muito de mim, falamos muito por telefone mas também ficamos tempos sem nos ver. A Vida Alves tem uma *missão*, a Pró TV, a Associação dos Pioneiros da Televisão, e como promove muitas festas, muitos eventos para angariar fundos, procuro aceitar os convites todos... (PACE, 2008, 96-99).

Vida Alves diz não se recordar de um beijo em “Entre quatro paredes”, contudo, em entrevista que realizamos com ela em agosto de 2011, a atriz conta alguns detalhes sobre a peça baseada no texto de Hellman e, especialmente, no filme de Wyler:

A gente ousava, podia ousar. Criava, podia criar. E dentre as coisas principais que fazíamos estavam os grandes teatros. (...). Fazíamos grandes filmes em forma de teleteatro. Os teleteatros tinham duas horas, três horas. (...). Entre esses filmes (sic) fizemos *Calúnia*. (...). A adaptação foi de um filme (sic). (...). O assunto de *Calúnia* era o seguinte: Um colégio americano (...) desses que a gente viu em muitos filmes, em que as meninas de 15 e 16 anos são ‘riquinhas’ ou ‘novas ricas’ ou seja, aquelas meninhas, um pouquinho, como hoje se falam, ‘patricinhas’. E uma delas ficou magoada com uma das professoras, que lhe deu uma nota ruim, qualquer coisa assim, começou a lançar a *calúnia*, da onde vem o nome do filme, de que ela, a professora “X”, que era também a diretora, era amante da outra professora. E isso fez com que os pais (...) começassem a tirar [as filhas da escola]. ‘Elas são amantes! Que coisa mais vergonhosa!’. O homossexualismo feminino então... era coisa de matar as moças, mas eles não podiam matar as moças, mas podiam tirar as filhas. Tiraram, tiraram, tiraram... As duas diretoras que não eram amantes, que não eram... foram ficando tristes, aborrecidas... E a cena final, mais ou menos é isso... fechando janelas e portas, ficando as duas juntas, tristes, uma olhando para outra, *como estamos nós*, e uma se aproximando da outra, *como não estamos nós*, e depois uma beijando a outra e dizendo: ‘mas ela tinha razão; eu te amo’. E a outra, que era eu, é que vai se aproximando da outra, que era a Geórgia Gomide, e dá-lhe um beijo na boca.

E como foi esse beijo, foi um beijo rápido... demorado...

Mas rápido do que você pensa e mais demorado do que eu gostaria. Um beijo, apenas carinho, mas nos lábios. (ALVES, 2011).

Outra peça exibida pelo “TV de Vanguarda” que contou com uma personagem lésbica foi *Huis-Clos*, peça de Jean Paul Sartre, escrita em 1944⁸⁵. Sua representação na TV

⁸⁵ *Huis Clos*, peça de Jean-Paul Sartre, trata da necessidade que cada indivíduo tem do “outro” para o reconhecimento social da sua própria identidade. Sartre cria o encontro de um três indivíduos desconhecidos que, aos poucos, percebem que terão que conviver eternamente, no desespero de tentar, nos outros, encontrarem suas próprias qualidades. Morreram e este é o inferno a que estão condenados. “O inferno são os outros”, escreve Sartre. Como um hotel, Garcin é conduzido por um empregado a um salão de estilo “Segundo Império”, do qual não poderá mais sair, após a saída do empregado, Garcin entra em desespero. O empregado retorna com Inês, que toma Garcin como carrasco, não demora a perceberem-se mutuamente incompatíveis. Entre outra mulher, Estela, que se comporta como se estivesse ali de passagem, conversando sobre assuntos mundanos e despreocupados. O empregado informa ao trio que ninguém mais chegará. O trio questiona-se sobre os motivos, aparentemente incompreensíveis, que os levaram a se reunirem no inferno. Induzidos por Inês, eles decidem avaliar suas faltas, que resulta no reconhecimento geral da condição de assassinos. Tentam se ajudar, sem

deu-se em 19 de maio de 1963. Ambientada em um quarto, que representa o inferno, onde três pessoas – o jornalista Garcin (Rildo Gonçalves), a funcionária dos Correios Inês (Laura Cardoso) e a esnobe Estela (Vida Alves) – mostram seus momentos de força e fraqueza. Inês, a lésbica, deseja Estela, que por sua vez queria Garcin.

Por fim, tem-se a telepeça “O caso Maurizius”. Embora também encenada no ano de 1956 no “TV de Vanguarda”, o romance “Der fell Maurizius”, de Jakob Wassermann⁸⁶, ganhou um tom homossexual no “Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro”, conforme explica o ator e diretor Sérgio Britto:

(...) Em 1959, falar de homossexualismo na televisão era também impossível. N’O Caso Maurizius eu fazia um homem que tinha matado alguém no passado e o menino (Cláudio Cavalcanti) me procurava, sabendo do meu conhecimento sobre a culpa (ou não) do pai dele, porque o pai tinha morrido, culpado pelo crime que eu tinha cometido. O menino ficava na minha casa, adoecia, e eu começava a rodeá-lo, tentando seduzi-lo. As marcações eram assim: eu chegava perto dele, falava quase boca à boca. O menino inocentemente, não punha malícia nenhuma nisso, quem punha era eu. O público, no dia seguinte, indagava sobre as marcações tão perto um do outro. Não entendiam. Mas como não percebiam que eu estava seduzindo o garoto? (BRANDÃO, 2005, p. 286).

Em sua autobiografia, Sérgio Britto, mas uma vez ressalta a ousadia temática da representação da homossexualidade do teleteatro.

O Caso Maurizius era baseado no romance Jacob Wassermann e no filme de mesmo nome. Walter G. Durst adaptou. Foi um bom programa, denso, misterioso, não muito fácil, acredito, para o telespectador médio. E nesse programa, pela primeira vez, estreamos no *switch*, o Evaldo Ruy, que durante muitos anos (até 62, na Tupi, em 63/64, na TV Rio) não parou de colaborar conosco. Cada plano foi pensado, estabelecido, marcado. Havia cortes até na respiração do ator. Natural que sabíamos, impossível conter toda a semana esse roteiro tão absoluto como o de *O*

sucesso. É impossível a fuga a consciência. “O homem não é nada mais do que aquilo que faz a si próprio”. (SARTRE, 2007).

⁸⁶ O romance é ambientado na Alemanha do início do século XX, o romance de Jakob Wassermann critica o pragmatismo alemão que, mesmo após o imperialismo, o Estado exerce o poder de forma absoluta. Leonhart Maurizius é condenado, injustamente, pelo assassinato de sua esposa. Peter Paul Maurizius, pai de Leonhart, tenta encontrar a testemunha ocular que pode ajudar seu filho. Após encontrar essa testemunha ocular (Gregor Waremmme), Peter Paul Maurizius, tenta dizer ao promotor do caso, Wolf von Andergast, mas Andergast, convencido que o julgamento está correto, não quer ouvi-lo. Porém, Etzel, jovem de dezesseis anos, filho de Andergast o ouve, após algumas hesitações, começa a acreditar no que Peter o diz. Etzel parte em busca de Gregor Waremmme, intencionado a forçá-lo, de alguma maneira, a dizer a verdade. Enquanto Etzel e Waremmme travam uma batalha de juízos, Wolf von Andergast visita Leonhart na prisão. Wolf von Andergast começa a sentir dúvidas. Ele concorda em perdoar Leonhart. Leonhart é libertado, quase imediatamente após isso, seu pai morre. Enquanto isso, Etzel consegue fazer com Waremmme admita a verdade, mas tarde demais, pois Leonhart se suicida e Waremmme escapa. O romance termina com o confronto entre Etzel e seu pai, ambos enlouquecem (Etzel temporariamente, seu pai permanentemente). (WASSERMANN, 1982).

Caso Maurizius. Evaldo e eu nos entendíamos muito bem. Com o tempo, eu lhe dava um resumo de cada cena, Edvaldo a resolvia sozinho. Eu só fazia uma *découpage* mais rigorosa das cenas que para mim eram fundamentais para contar a história. Eu era um criminoso, e o personagem criado pelo Cláudio Cavalcanti sabia que só através desse criminoso que interpretava, ele poderia saber a verdade que talvez inocentasse o seu pai, acusado por um crime cometido por outra pessoa. Cláudio cai em minhas mãos e, adoentado, fica vários dias em minha companhia, a sedução de evidente caráter homossexual era bastante marcada, o preconceito do público era tão grande, que as pessoas apenas me diziam que achavam um pouco exagerado as minhas aproximações do Cláudio, as nossas duas cabeças tão próximas, como se fôssemos nos beijar. Achavam exagerado, mas o preconceito os impedia de perceber que a história tratava exatamente de uma tentativa de sedução, não realizada, não completada, mas nitidamente homossexual. (BRITTO, 1996, p. 88-89)

Provavelmente estes não foram às únicas representações de homossexuais no teleteatro brasileiro. As três peças são importantes, tanto pela qualidade dos textos, como pela diversidade temática. Benjamin Cattán e Sérgio Britto ousaram na montagem das peças. O homossexual na década de 1960 era marginalizado, a sociedade não aceitava e acreditava ser uma perversão. O movimento homossexual ainda não havia sido formado; contudo, a televisão brasileira já mostrava essa identidade sexual.

3.3 CIDADANIAS, IDENTIDADES E PROJEÇÕES NA TELENVELA

As pesquisas de Thomas Tufte (1992, 2004) mostram que a telenovela brasileira, ao colocar fatos do cotidiano, faz com que sua audiência reflita sobre o ocorrido através da ficção. Desta forma, a telenovela constitui “um elemento estratégico e deliberado para promover a mudança social e cultural” (TUFTE, 2004, p. 294). O sociólogo chama a atenção para as articulações que as telenovelas fazem proporcionando uma variedade de sentimentos e identidades. Assim, “o processo de identificação também leva à mistura entre realidade e ficção” (TUFTE, 2004, p. 297). O autor diz ainda que “a ‘vida real’ das personagens das

telenovelas valida a vida diária dos espectadores, fazendo com que eles reconheçam a si mesmos como atores em suas histórias diárias” (TUFTE, 2004, p. 298).

Concordamos com Tufte quando afirma que a produção de significado das tramas está atrelada à possibilidade de prazer proporcionada por eles: “Obter prazer é envolvente e pode também estimular discussões e ações sociais, somando-se ao prazer de sentir-se representado na tela” (TUFTE, 2004, p. 299). O dinamarquês admite que a telenovela é o programa mais significativo para os espectadores por lidar com questões que estão próximas às suas preocupações. Deste modo, “um consumo em larga escala de telenovelas articula sentimentos e identidades, dando incentivo ao diálogo dentro das relações sociais e, em algumas instâncias, promovendo ação social” (TUFTE, 2004, p. 300).

Todavia, o pesquisador vai além ao afirmar que o telespectador transforma seus usos de telenovela em um processo que promove a cidadania⁸⁷ por meio do pertencimento. O estudioso aponta que suas pesquisas mostraram

Processos de reconhecimento e identificação com pessoas, problemas e situações que os espectadores têm em comum, contribuem para e geram um senso comum de pertencimento, frequentemente um senso de pertencimento nacional. Com a produção desse senso de pertencimento, o uso das telenovelas é central na construção da cidadania cultural entre os brasileiros. (TUFTE, 2004, p. 303).

Milly Buonanno (2004, p. 345), citando Marshall, aponta que o conceito de cidadania está relacionado ao acesso a recursos que permitem e garantem aos indivíduos plena participação na vida social. Além dos direitos civil, político e social, a pesquisadora chama a atenção para o direito cultural. Desta vez referenciando Murdock, identifica quatro direitos culturais: o direito à informação, o direito à experiência, o direito ao conhecimento e o direito à participação, e afirma que

Desses, o direito para a experiência é o mais interessante e pertinente em comparação ao nosso discurso: ‘os cidadãos – afirma a definição – têm o direito de ter acesso à representação a mais diversificada possível da experiência pessoal e social. Enquanto a informação foi a reserva primária dos programas de realidade

⁸⁷ Mesmo convictos de que a telenovela promove a cidadania, não estamos afirmando que essas ações são desprovidas de vieses mercadológicos. Para este debate, ver Dourado (2010).

(...) a exploração da experiência foi percebida principalmente pela ficção. (BUONANNO, 2004, p. 345).

Partindo dos pressupostos expressos acima, a pesquisadora conceitua a ficção como:

Sistema de narrativa central da contemporaneidade, a ficção de TV veste-se de um caráter público e social, como prática de ‘narrativização’ da sociedade; ao mesmo tempo constitui uma forma influente de expansão dos horizontes de experiências mediadas. Enquanto eles oferecem recursos e oportunidades para a exploração da experiência, as representações da ficção podem ser consideradas no grupo dos direitos culturais de cidadania em uma sociedade democrática. (BUONANNO, 2004, p. 345-346).

É certo que ambos os pesquisadores fazem suas considerações de uma forma ideal, que, não necessariamente, se aplica a todas as tramas. É importante ressaltar que por meio de uma história melodramática e folhetinesca é possível, além de formar identidades e comportamentos, formar cidadãos mais conscientes e com argumentos para uma ação social. Não estamos falando que tudo é um “mar de rosas” e, obviamente, não estamos trabalhando com a concepção de que a telenovela e a televisão de forma geral é um veículo cuja única função é a alienação. Brandão assevera que:

É na telenovela que grande parte da população se (re)conhece, mesmo em imagens e discursos fragmentados da linguagem televisual. O caráter dúplice da telenovela, conservador e destruturador das cristalizações que interessam ao sistema produtor, é o que lhe permite ser alimento diário de milhões de pessoas. (BRANDÃO, 2008, p. 53).

Concordamos com os autores sobre o direito à representação, responsável por “alimentar” esses milhões de espectadores de telenovela diagnosticados por Brandão. Cremos que todos e todas têm o direito de se sentir representados via linguagem teledramatúrgica, porém, sabendo-se das multiplicidades de identidades que as pessoas portam, como se daria uma representação de um homossexual ou de um negro, sem cair nas estereotípias? Nesse ponto, recorremos a Norberto Bobbio (1992), quando afirma que “o problema fundamental em relação aos direitos do homem, hoje, não é tanto o de justificá-los, mas o de protegê-los. Trata-se de um problema não filosófico, mas político” (BOBBIO, 1992, p. 24); e a Luiz

Beltrão (2001), na constatação de que a “comunicação é o problema fundamental da sociedade contemporânea – sociedade composta de uma imensa variedade de grupos, que vivem separados uns dos outros pela heterogeneidade de cultura, diferenças de origem étnica e pela própria distância social e espacial”. (BELTRÃO, 2001, p. 53).

Bobbio (1992, p. 5-6) apresenta os direitos humanos divididos em gerações. Segundo o jurista, a primeira geração veio com os direitos históricos que nasceram com as reivindicações do ser humano: liberdades religiosa, civil e política – cujos objetivos são de limitar o poder do Estado e proteger o indivíduo. Em seguida, apresenta os direitos sociais como os de segunda geração e, paralelo a este, o de terceira geração, representado pelo movimento ecológico. Os de quarta geração referem-se à pesquisa biológica e à manipulação do patrimônio genético de cada indivíduo. Contudo, o autor argumenta que essas gerações não são independentes. Embora existam direitos de quarta geração, muitos grupos, entre eles os homossexuais, lutam, em pleno século XXI, para conquistar e garantir seus direitos sociais. Em alguns países, até mesmo os direitos de primeira geração não foram promulgados à população. Sobre a dificuldade de garantir os direitos sociais, de segunda geração, o estudioso aponta:

O campo dos direitos do homem – ou, mais precisamente, das normas que declaram, reconhecem, definem, atribuem direitos ao homem – aparece, certamente, como aquele onde é maior a defasagem entre a posição da norma e sua efetiva aplicação. E essa defasagem é ainda mais intensa precisamente no campo dos direitos sociais. (BOBBIO, 1992, p. 77).

Creemos que a defasagem da conquista dos direitos sociais apontada por Bobbio perpassa pelo campo da comunicação social. O acesso a grupos menos favorecidos e marginalizados da sociedade aos *mass media* é muito restrito. Outro problema que encontramos diz respeito à decodificação das mensagens jornalísticas que muitas vezes não é entendida na sua plenitude. Por isso, acreditamos que o texto dramaturgico, por utilizar a

emoção, pode contribuir para informar e garantir alguns direitos sociais desses grupos – uma vez que a teledramaturgia forma e projeta identidades.

Na acepção de Aluizio R. Trinta (2007, 2008) os indivíduos se fazem sujeitos em referência a significados sociais e sentidos culturais rerepresentados pelo sistema da indústria cultural: “No Brasil, a televisão faz sentir sua influência na vida cotidiana, assim como reforça ou altera padrões de comportamento, em plano social, inspirando modismo, em âmbito cultural” (TRINTA, 2007, p. 152). O professor ainda argumenta que uma identidade “encontrará seus fundamentos em afinidades existentes e manifestadas entre um ou mais indivíduos e um dado sistema de representações – feixe de elementos simbólicos provido de procedimentos de encenação, a serem atualizados e praticados” (TRINTA, 2007, p. 152). Desta forma, é possível elaborar, propor, celebrar, negociar e defender identidades via telenovela – “uma identidade é construída quando dado sistema de representação proporciona forte identificação por parte dos que o reconhecem, aceitam e adotam” (TRINTA, 2007, p. 153).

Trinta (2008) afirma que o processo de identificação do público com os personagens representados na trama se vincula ao grau em que dado público se deixa influenciar por personagens ou personalidades. Assim, identificar-se significa compartilhar afetivamente à situação psicológica de alguém.

Manifesta-se um processo de identificação quando se torna a própria identidade coextensiva à de alguma outra pessoa, personalidade ou personagem; quando há apropriação (compenetração de ideias, crenças, atitudes e sentimentos) da identidade aparente de uma pessoa, personalidade ou personagem; enfim, quando transparece uma fusão intencional da própria identidade à de uma pessoa, personalidade ou personagem. (TRINTA, 2008, p. 36)

Trinta (2008) descreve três modelos de representação de personagens e suas relações com a formação de identidade e de projeção por parte do público. O arquétipo é um modelo antecedente e estável, que não pode ser destruído, mas exige mais trabalho para ser (re-)construído. O processo de identificação/projeção somente ocorrerá se houver

conhecimento prévio de um ou mais arquétipos⁸⁸. Já o protótipo⁸⁹ tem características psicológicas e estéticas bem trabalhadas, podendo vir a se fixar como um arquétipo; mal ou simplesmente esquematizadas, encaminham um novo estereótipo. Esse, por sua vez, vale por rotulações socioculturais, aplicando-se, por exemplo, à percepção do comportamento humano em simplificações exageradas e caricaturais de características comportamentais específicas. Nesse sentido, lembramos que estereótipo não é, necessariamente, uma representação

⁸⁸ Na explicação de Aluizio Ramos Trinta (2008, p. 42-44): “o vocábulo grego antigo *archetypos* (*arché*, “primeiro por antiguidade”; “princípio”; e *princeps*: “o que inicia e permanece”; e *typous* “marca”, “traço distintivo”, “caractere”) tem, por significado originário, “modelo matricial”, “instituidor”, “primevo”, “eterno”. Essa origem atestada remete à essência do mítico, do religioso, do psicológico e do imaginário (fictício e ficcional), sempre suscetíveis de formulação estética pelo arranjo de certo número de elementos invariantes, em plano simbólico e em domínios do imaginário. Estabelece-se, assim, um modelo antecedente e estável, que não pode ser desconstruído”. Como exemplos de personagens arquétipos, Trinta cita os arquétipos Fausto [a mais conhecida versão na obra homônima (dividida em duas partes) de Goethe], Fedra [mitologia grega], Édipo [mitologia grega] e Madame Bovary [referência à Emma Bovary do romance de Gustave de Flaubert; que inaugurou o gênero literário do “realismo”]. Cristiane Costa (2000), embora não utilize topônimo “arquétipo” descreve quatro possibilidades de existências de personagens com a marca das “lições de amor”, são eles: Abelardo e Heloísa (o obstáculo amoroso); Tristão e Isolda (o triângulo amoroso); Romeu e Julieta (ruptura da ordem) e Cinderela (ascensão social pelo amor). Costa também aponta “o pecado de Emma Bovary” que também consideramos (tal qual o professor Trinta) como um arquétipo. O “pecado” da Madame Bovary (ou arquétipo de Emma Bovary) fez importantes personagens da literatura universal, tão preciosos como a personagem de Flaubert, como: Capitulina (Capitu) Santiago de Machado de Assis (em “Dom Casmurro”); Luísa Carvalho de Eça de Queirós (em “O Primo Basílio”); e a Ana Karenina de Leon Tolstói (do romance que leva o nome da personagem adúltera). Na obra de Anna Maria Balogh (2002, p. 81-87) também encontramos elementos que vão ao encontro da proposta de Trinta. Inicialmente (e citando Lojos Egri) a autora aponta “os arquétipos” na obra de Shakespeare como: Romeu e Julieta (um grande amor desafia até a própria morte), Rei Lear (confiança cega leva a destruição), MacBeth (ambição desmedida leva à própria destruição) e Otelo (o ciúme destrói não apenas quem o sente, mas também o próprio objeto do amor). A partir dessa linha de pensamento, Balogh desenha outras sete concepções de temas e criações ficcionais baseadas em um personagem arquétipo como: 1) A transfiguração de Cinderela (criação Charles Perrault; Balogh cita a versão de Bernard Shaw em “Pigmalião”) 2) A bela e a fera (da obra “O Corcunda de Notre Dame” de Alexandre Dumas); 3) A vingança dos humilhados e injustiçados (tema da obra “A visita da Velha Senhora” de Dürrenmatt); 4) Os amores impossíveis: Romeu e Julieta... ou quase; 5) A Megera (dificilmente) Domada (da obra “A Megera Domada” de Shakespeare); 6) A volta do filho pródigo (parábola bíblica do evangelista Lucas, capítulo 15, versículos de 11 a 31); e 7) O Sacrifício como forma de obter uma graça, um bem ou expiar os pecados (tema bíblico/cristão). Acreditamos que em telenovela não exista criação de personagens arquétipos, contudo ela se apropria de diversos arquétipos para construir seu enredo.

⁸⁹ “Protótipos provêm do grego antigo *próton-* (prefixo com o qual se expressa a ideia de ‘primeiro’, ‘primário’, ‘por extensão’, ‘original’, ‘pioneiro’) e *typous*. Oriundos de criação, proposição ou pura invenção, protótipos ostentam um ‘alto grau de tipicidade’. Em se tratando de percepção, de memória ou de linguagem (em todas as suas acepções), os protótipos afetam decisivamente o tratamento da informação, servindo desde logo ao padrão estabelecido ao qual todo e qualquer dado novo deverá ser confrontado. Todo protótipo é, por definição, (um) exemplar – confundindo-se sob este aspecto, com o arquétipo. Um protótipo pode, portanto, vir a sublimar-se em arquétipo; e se degradar-se em estereótipo”. (TRINTA, 2008, p. 44). Existem diversos personagens protótipos na teledramaturgia brasileira, entre os presentes nesta dissertação se destacam o Everaldo (Renato Pedrosa) de “Dancin’Days” (este, mesmo se valendo de representações redutoras [estereótipos]) e Inácio (Dennis Carvalho) de “Brilhante”. Os dois foram os exemplares mais comumente seguidos na representação da homossexualidade nas telenovelas brasileiras.

pejorativa de alguém, é apenas uma redução simplificada que permite ao espectador imputar uma série de características preconcebidas aos personagens.

No mesmo sentido, Cristina Brandão (2008) aponta que o sucesso de um personagem vai depender da sua verossimilhança na narrativa. É por meio dos fatos verídicos vivenciados pelo personagem que o telespectador se reconhece e se projeta nele: “Admitamos que, em teledramaturgia, as personagens são baseadas em observações da vida real, preconizadas pela estética naturalista que envolve o gênero, mesmo que inspiradas em tragédias shakespearianas” (BRANDÃO, 2008, p. 61).

Por meio da verossimilhança e da projeção identitária a um personagem (na maioria dos casos o protagonista ou, em caso de identidades específicas, o personagem que a representa) o espectador passa a viver outra vida (talvez melhor do que a sua) ou, simplesmente, se diverte com as conquistas (ou a falta delas) de alguns personagens. Percebendo essa relação subjetiva da identidade e da identificação, Lopes, Borelli e Resende (2002) explicam o processo:

A telenovela oferece-lhe rara oportunidade para sentir-se e atuar como protagonista; pode identificar-se com os atores ou com os personagens; experimentar sensações de uma situação limite, sem se expor a dores, sofrimentos ou a prazeres implícitos que posteriormente lhe trarão culpa. [...]. A experiência desencadeada, quase sempre, pela figura do galã da novela tende a substituir, ou adiar, a dolorosa experiência do espectador, de solucionar suas próprias dúvidas. Não é o telespectador, em sua existência concreta, quem terá de enfrentar a escolha: é um personagem que ganhou existência de dentro do vídeo para fora. Nesse sentido, a televisão funciona como o *outro*, a referência na qual é possível espelhar-se, buscar modelos e parâmetros para conformar ações, escolhas e condutas; não é o *outro* qualquer, como pessoas, animais, ou objetos que colocam ao alcance imediato, com os quais é possível jogar dentro dos limites de regras claras e definidas. É o *outro* cuja intervenção na realidade ora cria, ora destrói modelos. (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 192).

Já em relação ao público heterossexual, a telenovela também cumpre um papel importante ao trabalhar com personagens homossexuais. Nas palavras de Heloisa Buarque de Almeida, “a novela expõe os espectadores a mundos e situações por vezes muito distintos daquilo que eles vivem, como eles próprios reconhecem, mas ao fazer isso os familiariza com esses mundos que parecem ser de início tão distantes dos seus” (ALMEIDA, 2003, p. 209). A

respeito dos pais aceitarem o comportamento fora do “padrão” dos filhos, vamos recorrer a um trecho de uma entrevista que Benedito Ruy Barbosa conta sobre a recepção da gravidez de Liliansa (Mariana Lima), filha do Senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), na telenovela “O Rei do Gado” (1996):

Certa vez uma professora da USP fez um trabalho sobre telenovela. Aí, ela viajou para o sertão do Ceará, onde ficou por uns quatro dias. Numa das cidadezinhas, o prefeito instalou uma televisão, e toda noite a multidão se aglomerava na praça para assistir aos capítulos de *O Rei do Gado*. Ao fim do capítulo, a professora e os alunos dela entrevistaram os moradores da região. No último dia, ela puxou assunto com um senhor, que não perdia um capítulo sequer da novela. ‘Do que o senhor mais gostou da novela?’, ela perguntou. ‘Eu tenho uma filha menor de idade. Um vagabundo embuchou a minha filha e desapareceu. Ainda corri atrás dele, mas não achei. Se tivesse achado, teria matado. Mas não achei. O desgraçado sumiu. Sabe o que eu queria fazer? Botar minha filha para fora de casa. Que ela fosse ter o filho daquele vagabundo onde bem entendesse, mas não na minha casa. Pai não fica com filha desonrada’, explicou aquele homem. ‘E o que o senhor fez?’, quis saber a professora. ‘Minha senhora, se até um senador da república pode ter um neto sem pai, por que eu vou botar a minha filha para fora de casa?’, respondeu ele, emocionado. (BERNARDO e LOPES, 2009, p. 68).

Esse longo exemplo nos mostra que a narrativa da telenovela é socialmente incorporada, de forma que seus efeitos fogem da alçada do autor, contribuindo, às vezes, para a construção social de uma agenda pública de debates sobre temas polêmicos. Uma simples atitude de uma personagem é capaz de mudar destinos na vida real. Para Ester Hamburger a telenovela vai captar e expressar através de mecanismos e convenções formais de produção, difusão e recepção concretos, as mudanças em curso. Desta forma, ela “representa e constrói a realidade em direções imprevistas e não planejadas.” (HAMBURGUER, 2005, p. 154). Para a pesquisadora, uma tendência à uniformização e integração de processos identitários convive com uma vertente oposta, a afirmação de diferenças e subjetividades. Identidades específicas, como no nosso estudo dos homossexuais, “insistem e persistem em um mundo em que os contornos de domínios nacionais, de espaços públicos e privados, estão se redefinindo, tornando insatisfatórios os contornos das disciplinas que vinham dando conta de analisar os fenômenos sociais”. (HAMBURGER, 2005, p.160).

Desde a década de 1930 é rejeitada a hipótese de todos receberem uma mensagem massiva na mesma forma. Diversos são os fatores que influenciam na decodificação de uma

mensagem. Em seu estudo sobre a telenovela brasileira, Thomas Tufte⁹⁰ (1992) percebe que o engajamento social (político ou religioso) faz com que o espectador filtre, fantasie ou rejeite um determinado acontecimento dramaturgico:

A clear trend was that a clear-cut distance and an ideologically based critique of the *telenovela* was dependant on the level of social engagement of the women in for example community organizations, trade unions, women's groups, basic Christian communities, etc. The most clear example is 32-year old Eva, a very active woman in church life and in political work. She was the most engaged woman and at the same time the one who expressed herself most politically and most critically in our talks *telenovelas*, even though this did not prevent from watching them⁹¹. (TUFTE, 1992, p. 95).

Todavia, acreditamos que até mesmos os mais conservadores puderam refletir a partir do que foi retratado na teledramaturgia, mesmo que ela não tenha conseguido vencer o preconceito internalizado – esse, acreditamos, já não é mais o papel da telenovela. É sempre bom ressaltar que embora a telenovela eduque e mostre comportamentos diversos ao público, ela não é um programa educativo, no sentido das produções do canal Futura e Cultura.

3.4 A TELENVELA NARRANDO A NAÇÃO: DENTRO E FORA DA ESFERA PÚBLICA

Nas telenovelas, como também na vida cotidiana, “a esfera pública é colonizada pela esfera pessoal” (ANDRADE, 2003, p. 63). Seria então possível separar o que é público do que é privado, nas relações interpessoais? Jürgen Habermas (2003), em “Mudança

⁹⁰ O estudioso realizou uma pesquisa quantitativa e depois uma observação participante com mulheres que moram em três áreas urbanas pobres de três estados brasileiros: Rio Grande do Sul, São Paulo e Bahia. Mesmo focando na audiência feminina, cremos que as reflexões em nível macro também podem ser consideradas para a audiência masculina.

⁹¹ Uma clara tendência era que uma evidente distância e uma crítica ideológica à telenovela dependiam do nível social de mulheres que estavam engajadas em, por exemplo, organizações comunitárias, sindicatos, grupos femininos, basicamente comunidades cristãs, etc. O exemplo mais claro é de Eva, de 32 anos, uma mulher muito ativa na vida da igreja e em trabalhos políticos. Ela era a mulher mais comprometida e ao mesmo tempo a única que se expressou politicamente e mais criticamente em nossas conversas sobre telenovelas, embora isso não impediu de assisti-las. Tradução nossa.

estrutural da esfera pública” tece várias características e conceituações sobre o que seria uma esfera pública. Para isso, o teórico alemão busca exemplos da idade antiga, no mundo medieval até chegar à sociedade burguesa. Gostaríamos apenas de chamar a atenção para algumas colocações do pesquisador.

Para Habermas, o espaço público⁹² é a esfera de pessoas privadas reunidas em público, onde se desenvolve o exercício de tornar público, já que é na esfera pública que se encontra o reconhecimento. As “ideias” privadas são “publicadas” diante de situações comuns a algum grupo, principalmente no que se refere aos assuntos de poder e de coisa pública (*res publica*). O espaço público foi criado a partir das necessidades e práticas de determinados grupos. Assim, o sujeito da esfera pública “é o público enquanto portador da opinião pública; à sua função crítica é que se refere a ‘publicidade’” (HABERMAS, 2003, p. 14). Habermas ainda diz que no âmbito dos *medias* a “publicidade” mudou de significado, passando da função da opinião pública para um atributo de quem desperta a opinião pública.

Desta forma, a esfera pública “pode ser entendida inicialmente como a esfera dos processos privados reunidos em um público” (HABERMAS, 2003, p. 44). Todavia, Habermas acredita que não existe mais um espaço público coletivo, já que a sociedade tecnológica e midiática a extinguiram. Além disso, “a estatização progressiva da sociedade, é que pouco a pouco destrói a base da esfera burguesa: - a separação entre Estado e sociedade” (HABERMAS, 2003, p. 170). Então, surge uma esfera social repolitizada em que não se distingue o que é ‘público’ e ‘privado’, “a decomposição da esfera pública, que é demonstrada na alteração de suas funções políticas, está fundada na mudança estrutural das relações entre esfera pública e setor privado” (HABERMAS, 2003, p. 170-171).

⁹² O uso do termo “espaço público” de Habermas é questionado por diversos pesquisados (ver SOUSA (org.), 2006) como válido para explicar a sociedade contemporânea. As principais críticas se referem às novas formas de mediação da nossa sociedade. Mesmo ciente de todas as críticas, optamos por continuar utilizando o conceito habermasiano, pois cremos que ele é válido para os nossos objetivos aqui refletidos.

Outro deslocamento descrito pelo teórico frankfurtiano diz respeito à família. Para Habermas, à medida que o Estado e sociedade se interpenetram, a instituição família se desloca dos processos de reprodução social: “a esfera íntima, outrora centro da esfera privada de um modo geral, recua para a sua periferia à medida que esta se desprivatiza” (HABERMAS, 2003, p. 180). Sobre a função da família na sociedade, Habermas é enfático

A compensação sócio-política pela perda quase total do que era a base da propriedade familiar estende-se, para além das ajudas materiais de rendimentos, para ajudas a funções existenciais. Ou seja, com as funções de formação do capital, a família também perde cada vez mais funções como a de criar e de educar filhos, funções de proteção de acompanhamento e de guia, em suma, funções elementares de tradição e orientação; ela perde o poder que tinha de determinar comportamentos, sobretudo em setores que, na família burguesa eram consideradas com o âmbito mais íntimo do privado. (HABERMAS, 2003, p. 185).

Habermas vê que a família é cada vez menos solicitada como agência primordial da sociedade. Suas funções não são as mesmas de outrora. Além de instituições como a escola e, em alguns casos, a Igreja, percebe-se que os *mass media* são os responsáveis pela “educação”: “aquelas funções explicitamente pedagógicas que a família burguesa teve que entregar formalmente à escola, informalmente a forças anônimas fora do lar” (HABERMAS, 2003, p. 186). Desta forma, a vida pública é a privada e a privada é a pública – “a perda da esfera privada e um acesso seguro à esfera pública são hoje traços característicos do modo de morar e de viver urbanos” (HABERMAS, 2003, p.187).

Nesse contexto os assuntos retratados na teledramaturgia são repercutidos no fórum íntimo dos telespectadores. Uns criticam o comportamento de certos personagens, outros se espelham neles e percebem na “superação” de personagens seu objetivo de vida. A narrativa teleficcional tem capacidade de abrir à discussão pública discursos emocionais e domésticos normalmente associados ao mundo privado. Roberta Andrade (2003, p. 63) diz que:

Se as telenovelas são sempre associadas com a domesticidade e os problemas de ordem pessoal/familiar, isto não significa que os assuntos de ordem pública, do trabalho e da política não encontrem lugar no enredo. Muito pelo contrário, a distinção entre público e privado é essencial em sua estrutura. (ANDRADE, 2003, p. 63).

Ou ainda, na acepção de Lopes, Borelli e Resende:

Em sociedade que trocou a preocupação pública pela preocupação privada, os dispositivos de produção de subjetividade mobilizam questões de legitimidade do *eu* e da supervalorização da personalidade; espelham uma realidade sócio-historicamente datada e culturalmente circunscrita. Neste processo, o telespectador pode ser chamado a rever e a atualizar seus valores diante de diferentes dimensões: normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor, da autoridade, da hierarquia enquanto mitos constitutivos o modelo de cultura vigente. Ele se permite hesitar, na hesitação de uma personagem, entre dois empregos, entre duas paixões, entre dois estilos de vida. (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 197-198).

A audiência conhece a intimidade de todos os personagens do enredo. Sabe de assuntos que outros personagens não sabem. O telespectador sabe quem é o vilão e os crimes que ele planeja, enquanto a vítima sofre em suas mãos. O espectador é cúmplice das mazelas e das carências dos personagens. É através dessa cumplicidade que os mecanismos de projeção e identificação são despertados. O personagem não tem que ser exatamente como é o espectador, mas sim ter algum traço psicológico/físico/emocional que o faz refletir sua intimidade para a tela da televisão.

É visível a presença, cada vez mais constante, de personagens homossexuais nas tramas. Eles também são objetos de muitas críticas. Considerando a telenovela como um “espaço público” para publicizar a intimidade dos personagens, as relações de poder são inseridas nos conflitos familiares. A teledramaturgia convida o público a fazer julgamentos sobre os dramas ali representados. Assim, não seria diferente em relação aos personagens homossexuais. Uma premissa para a aceitação desses personagens na televisão é simples: eles existem na vida real, então podem aparecer na telenovela. Mas quando outras características, como a afetividade e as relações sexuais são evocadas, elas não podem ser representadas. Assim, os gays só podem ser representados dentro da esfera privada e não na esfera pública. Ou seja, manifestações de afeto só podem ser imaginadas na privacidade dos personagens e não em ambientes públicos. De certa forma, essa mesma perspectiva vale para a nossa realidade.

Utilizando o conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003) percebe a telenovela como uma comunidade imaginada, em que o telespectador consegue se transportar para a narrativa e, junto aos personagens, vivenciar seus conflitos e dramas. A autora ainda diz que a “televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades” (LOPES, 2003, p. 18). Todavia, ao contrário da visão frankfurtiana, a pesquisadora não compactua com a visão “restrita” de manipulação da indústria cultural. Para ela, o processo de formação de identidades é de vital importância, uma vez que o telespectador pode ter experiências de alteridade que ele poderia não alcançar. Além disso, ao agendar assuntos de interesse público, a telenovela promove a cidadania e regula as interseções entre a vida pública e privada. Denúncia (a exemplo de políticos corruptos) no plano ficcional pode repercutir e trazer mudanças no mundo real. Essa maior ou menor aderência vai depender do repertório cultural do receptor.

Além disso, situações vividas por um personagem na novela ou características de seu caráter podem ser objeto de mobilização de sindicatos, do movimento negro ou gay, de políticos, de comunidades étnicas que criticam ou reivindicam mudanças em situações e personagens que contrariam a sua imagem pública. As novelas ainda podem ser encontradas refletidas nas propostas de projetos de lei para o estabelecimento de quotas para atores negros e disciplinando o trabalho de atores infantis e adolescentes. Frequentemente, as tramas das novelas provocam a discussão da necessidade de códigos de ética por parte das emissoras de TV, seja em forma de lei ou autoregulação. (LOPES, 2003, p. 31).

A professora percebe a telenovela como novo espaço público, pois ela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada. A narrativa da telenovela pode publicizar os discursos de grupos minoritários, além de representar suas identidades, dando assim certa visibilidade ao seu exercício de cidadania.

O certo é que esses dramas nas novelas já não são lineares nem unilaterais mas, antes, bastante nuanceados e marcados por um movimento ambivalente de transgressão e conformismo. Com relação ao tema da discriminação racial e sexual, o tratamento vem sendo crescentemente informativo, antidogmático e a favor da tolerância e do respeito às minorias. Nesse sentido, a novela parece configurar-se como uma linha de força na construção de uma sociedade multicultural no Brasil. (LOPES, 2009, p. 28-29).

A essas possibilidades e recursos utilizados pela telenovela, Lopes (2009) denominou de “recurso comunicativo da telenovela brasileira”. A professora explica que esse discurso é apresentando desde que a TV Tupi exibiu “Beto Rockfeller”, em que os dramas de brasileiros foram representados em linguagem televisual.

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade. (LOPES, 2009, p. 32).

Se o “recurso comunicativo” iniciou-se com “Beto Rockfeller”, sua radicalização aconteceu a partir da década de 1980, em que os autores estiveram mais livres para abordar assuntos mais delicados e tabus. O que não quer dizer que eles não existiam antes, porém eram tratados de uma forma mais suave e com poucos conflitos no âmbito psicológico. Como exemplos de temas que foram “radicalizados”, Lopes (2009) aponta: vida profissional e independência financeira da mulher; construção de novos arranjos familiares em que uma mulher, mesmo solteira, decide criar filhos de relações diferentes; casamentos interracialais; uniões homossexuais; entre outros.

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

Essa estética naturalista da telenovela é responsável por refletir uma sociedade. Temas antes poucos explorados ganham, cada vez mais, espaço nas narrativas da telenovela e, desta forma, debate no âmbito público. Nas palavras da professora Lopes, “a construção de sentidos sobre os discursos da vida pública e da vida privada brasileira passam pela telenovela” (LOPES, 2003, p. 17). É a telenovela narrando o Brasil e, logo, os brasileiros sendo representados pela telenovela.

Eu tinha tanto pra dizer
Metade eu tive que esquecer
E quando eu tento escrever
Seu nome vem me interromper
Eu tento me esparramar
E você quer me esconder
Eu já não posso nem cantar
Meus dentes rangem por você
Solange, Solange
É o fim Solange
Eu penso que vai tudo bem
E você vem me reprovar
E eu já não posso nem pensar
Que um dia ainda eu vou me vingar
Você é bem capaz de achar
Que o que eu mais gosto de fazer
Talvez só dê pra liberar
Com cortes pra depois do altar
Solange, Solange, Solange
É o fim, Solange
Solange, ah! Ah! Solange
Pára de me censolange
Ye ye ye
I feel so lonely
Ye ye ye
So so so, lan lan lan
Solange, Solange, Solange
É o fim Solange

(Sting, versão Leo Jaime/Leoni)

SOLANGE
Com LEO JAIME

4. A CENSURA DURANTE O REGIME MILITAR E A REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS NAS TELENOVELAS

Enquanto a censura agia para subjugar e controlar a arte e a cultura no país, perseguindo a inteligência, nós continuávamos trabalhando na Globo para fazer uma televisão com a melhor qualidade possível. (CLARK, 1991, p. 228).

O fatídico dia 31 de março de 1964 ainda faz parte da memória de muitos brasileiros. Esta data recebeu a distinção de “revolução” realizada com o intuito de derrubar o presidente João Goulart (Jango) que propunha, à época, um pacote denominado “Reformas de Base”, do qual faziam parte a reforma agrária e o controle das remessas de lucros das multinacionais para o exterior (RAMOS, 1987).

Já são bastante conhecidos os episódios que marcaram o golpe de 1964, que não se caracterizou por combates cruentos, mas, ao contrário, por lances burlescos, sendo talvez o mais notável o fato de ter-se iniciado contra a vontade daqueles que o tramavam. Nos últimos dias de março intensificaram-se as atividades conspiratórias, envolvendo-se oficiais-generais, oficiais superiores, governadores, parlamentares e empresários. Muitos deles viviam participando de prolongada campanha de desestabilização do governo João Goulart, sobretudo através de atividades de propaganda política variada, capitaneadas pelo Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e pelo Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), que afirmavam a incompetência do governo e sua tendência esquerdista. (FICO, 2004, p. 15).

O Congresso Nacional conduziu à presidência da República o general Humberto de Alencar Castelo Branco, que ficou no governo até o ano de 1967. Sua escolha por via indireta foi legitimada pelo Ato Institucional Nº 1⁹³, decretado em 07 de abril de 1964. Além de determinar a eleição presidencial pelo Congresso, o AI-1 regia que o Presidente da República poderia remeter ao Congresso leis para a reforma da Constituição de 1946 e sobre

⁹³ A ementa constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969 permitiu o governo baixar, em 26 de janeiro de 1970, o Decreto-Lei 1.077, que estabelecia parâmetros maiores para a censura à imprensa, mas também afetava a censura às manifestações artísticas. Uma interpretação da promulgação desse Decreto-Lei foi dada por Corileano Fagundes, um dos últimos censores a serem retirados da ativa: “com o Decreto-Lei 1.077 o executivo aparelhou-se para, eventualmente, vedar a circulação de publicações contrárias a moral e aos bons costumes, veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira” (FAGUNDES, 1975, p. 320). In: (VIEIRA, 2010, p. 58).

quaisquer outros assuntos, além de investigações e processos legais contra o Estado e sua propriedade. Previa ainda que o comandante-em-chefe das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) poderia suspender direitos políticos por um prazo de dez anos, além de anular mandatos legislativos (federais, estaduais e municipais) sem revisão judicial. Também nesta época:

A violência se institucionalizava cada vez mais. O autoritarismo conseguiu se especializar, silenciando as vozes discordantes. Brasileiros presos, desaparecidos, destituídos de seus cargos e exilados. Os “revolucionários”, que se apropriaram do poder, falando em democracia, foram perdendo suas máscaras (RAMOS, 1987, p. 22).

Assim, a decretação do AI-1 foi acompanhada pela repressão política. Governadores eleitos foram depostos de seus cargos, os sindicatos de trabalhadores, a União Nacional dos Estudantes (UNE), as universidades, jornais e rádios tiveram suas sedes ocupadas e destruídas. Lideranças operárias e camponesas foram presas e torturadas.

Em 1965, o Ato Institucional Nº 2 (AI-2) extinguiu os partidos políticos e em seus lugares surgiram duas frentes, a ARENA (Aliança Renovadora Nacional), que apoiava o regime – composta por políticos da UDN (União Democrática Nacional), PSD (Partido Social Democrático) e outros grupos de “direita” – e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) de oposição, porém restrita, composto por políticos de “esquerda” do PSD, do PS (Partido Socialista), do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e do PSP (Partido Social Progressista).

No ano seguinte, a Constituição de 1946 foi reformada através do Ato Institucional Nº 3 (AI-3), que estabeleceu o sistema de eleições indiretas e se propôs a institucionalizar o Regime Militar. Já em 1967, o Institucional Nº 4 (AI-4) aumentou ainda mais o poder do Executivo, limitou a autonomia dos estados, enfraquecendo o princípio federalista e centralizou a estrutura do processo de tomada de decisões. Nessa mesma época foram promulgadas a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional.

No governo do general Artur da Costa e Silva (1967-1969), a resistência civil ganhou as ruas das principais cidades, os palcos e as escolas. Como resposta, o governo lançou o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), o mais severo de todos. O AI-5 fechou o Congresso, cassou mandatos parlamentares, estabeleceu a censura prévia e inquéritos militares sigilosos, além de mobilizar todas as forças repressoras para fazer frente a um “processo de guerra revolucionária”.

Com a morte de Costa e Silva, em 1969, uma junta de ministros militares assumiu interinamente o governo até a eleição indireta de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Seu governo foi marcado pelo silêncio das oposições, graças à dura repressão desencadeada pelos órgãos de segurança. Na época, a propaganda oficial exibia slogans como: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Você constrói o Brasil”, “Brasil, conte comigo” e “Ninguém segura esse país”. O clímax da publicidade foi a conquista do tricampeonato de futebol, em 1970, e a conquista da taça Jules Rimet. Com a sacralização do “milagre econômico”, medidas desenvolvimentistas também foram tomadas, como as construções da Transamazônica e da ponte Rio-Niterói.

O AI-5, no governo de Médici, deu início a uma forte censura às artes de forma geral – entre elas estão os programas televisivos. Antes do AI-5, a censura praticada era baseada na “Lei de Imprensa” que determinava que os meios de comunicação não deveriam infringir a moral e os bons costumes. Contudo, o AI-5 representava a marca principal da censura militar, por ter legalizado a utilização da censura para as diversões públicas. Walter Clark (1991), em sua autobiografia, lembra que mesmo ainda sem o AI-5 a televisão não podia exibir tudo que queria. Nelson Rodrigues, por exemplo, era proibido simplesmente por ser o Nelson Rodrigues, um autor considerado “imoral”. Mesmo assim ele chegou a escrever algumas telenovelas na TV Rio com o pseudônimo de Verônica Blake⁹⁴.

Nelson Rodrigues em novela de televisão, só de madrugada. Decretou o juiz de menores, Cavalcanti Gusmão. Era uma monótona perseguição. Em 1963, o simples nome de Nelson seria uma ameaça ao tecido social se aparecesse na tela de TV

⁹⁴ Nelson Rodrigues também chegou a utilizar o pseudônimo de Suzana Flag.

como autor de uma novela. E, principalmente da TV Rio, a Globo do seu tempo. (CASTRO, 1992, p.342).

Walter Clark (1991) também recorda o fato:

O outro problema que tivemos com censura, um pouco antes, em 1963, foi com o Nelson Rodrigues... eu pedi para que Nelson escrevesse para a TV Rio uma novela, *A Morta Sem Espelho*. Foi uma produção fantástica, com Fernando Torres na direção e um elenco que tinha Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo e Ítalo Rossi, entre outros. (...). Mas o mesmo juiz Cavalcanti Gusmão, do Juizado de Menores, invocou com a novela, simplesmente porque era escrita pelo Nelson Rodrigues. (CLARK, 1991, p. 151).

Nelson escreveu a telenovela “A Morta Sem Espelho”, exibida pela TV Rio, para o horário das 23h, depois de uma luta de Walter Clark com a censura (antes do AI-5), mas, em dois meses, a novela foi retirada do ar. A forte repressão ao nome de Nelson Rodrigues fica sugestiva no livro biográfico escrito por Ruy Castro (1992).

Estava claro que o grande problema era o nome de Nelson. “Asfalto Selvagem” que Jece Valadão filmara aquele ano contando a primeira parte de “Engraçadinha”, com Vera Viana no papel, fora proibido para menores de 21 anos (e depois de 1º de abril de 1964, seria definitivamente interdito). Na televisão a coisa era até pior. Qualquer novela assinada por Nelson faria com que os censores se sentissem de sapatilhas sobre brasas. Assim, na sua novela seguinte, “Sonho de Amor”, em 1964, o nome de Nelson apareceu, mas foi anunciada como uma adaptação de “O Tronco do Ipê”, de José de Alencar.(...) E a terceira e última novela de Nelson foi, “O desconhecido”, com direção de Fernando Torres e grande elenco (Nathália Timberg, Carlos Alberto, Jece Valadão, Joana Fomm, Vera Viana, Aldo de Maio, Germano Filho) depois de uma hilariante negociação de Walter Clark com o general Antônio Bandeira, chefe da Censura. Walter tentou vender-lhe Nelson como um homem de posições conhecidas, um anticomunista convicto, simpático à Revolução”. (CASTRO, 1992, p. 342) .

Embora a história do Regime Militar não seja tão mais recente assim, encontramos poucas produções acadêmicas que privilegiaram estudar a censura na televisão, especialmente em telenovelas. Encontramos alguns estudos empíricos direcionados ao jornalismo, ao cinema, à literatura e à música. Alguns pesquisadores de televisão dedicaram trechos de seus livros para falar sobre esta época, mas sem grandes aprofundamentos e dados empíricos. Endossamos que a prática da censura, política ou de diversões públicas (baseada na moral e nos bons costumes), é algo antidemocrático e, também, anti-humano, como bem pontua o professor Antônio Hohlfeldt (2005):

A censura, deve-se lembrar, busca sempre uma homogeneização, pela ignorância, isto é, pelo não ter acesso a uma determinada informação ou à informação em geral, do conhecimento que gera o pensamento humano. A censura assim, de maneira radical, é sempre anti-humana e antidemocrática (HOHLFELDT, 2005, p. 43).

4.1 A CENSURA MILITAR E A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA⁹⁵

Sérgio Mattos (2010) expõe que “durante o período de exceção, os governos militares procuraram promover o desenvolvimento através da adoção de uma nova ordem política e econômica, baseada na doutrina de segurança e desenvolvimento nacional da Escola Superior de Guerra (ESG)” (MATTOS, 2010, p. 32). O pesquisador descreve os campos de ação da ESG no tocante à segurança interna e à política nacional de segurança. Os pontos preventivos são: campo militar (mobilização das Forças Armadas); campo político (organização do Congresso Nacional e partidos políticos); campo econômico (reforma monetária e política fiscal) e campo psicossocial. A doutrina da ESG foi utilizada como

⁹⁵ Os movimentos sociais também tiveram problemas com a censura. O movimento homossexual, por exemplo, buscou alternativas para driblar os militares. Simões e Facchini (2009) ressaltam a criação do jornal ‘O Pasquim’ em plena Ditadura Militar: “Este é também, paradoxalmente, um tempo de grande efervescência artística e de contestação cultural no país. Com a grande imprensa manietada pela censura, surgem jornais alternativos, fora das grandes empresas de mídia, em formato tablóide, que funcionam como veículo de crítica política e cultural. Um desses jornais independentes de grande impacto foi ‘O Pasquim’, criado em 1969 por um grupo de jornalistas cariocas que usavam de um estilo muito particular, marcado pelo humor anárquico e irreverente, para tratar de temas ligados a costumes e comportamento. Severamente perseguidos pela censura, o jornal era obrigado a submeter suas matérias diretamente a Brasília – como ocorreu depois com o semanário ‘Opinião’, de perfil mais sóbrio e voltado para a crítica política – e seus realizadores passaram por várias prisões coletivas”. (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 74-75). Com a abertura política, surgiram diversos jornais alternativos, alguns com grande circulação, para tratar especificamente sobre a homossexualidade, como pode ser verificado nessa passagem do livro de Fry e McRae (1983): “Somente com o relativo abrandamento da censura e a assim chamada abertura política que começou em 1978, foi possível uma veiculação mais abrangente e sistemática dessas questões [moral sexual]. Neste mesmo ano apareceu o jornal ‘Lampião’. Editado no Rio de Janeiro por jornalistas, intelectuais e artistas homossexuais que pretendiam originalmente lidar com a homossexualidade procurando forjar alianças com as demais ‘minorias’, ou seja, os negros, as feministas, os índios e o movimento ecológico. Embora este projeto de aliança não tenha tido sucesso desejado, o jornal certamente foi de grande importância, na medida em que abordava sistematicamente, de forma positiva e não pejorativa, a questão homossexual nos seus aspectos políticos, existenciais e culturais”. (FRY e MacRAE, 1983, p. 21). Outras informações estão disponíveis na obra de Simões e Facchini (2009). Nesse capítulo preferimos focar a questão da censura às telenovelas.

prática de governo e também como mecanismo de censura. No caso específico deste trabalho, cabe-nos observar a ação no campo psicossocial, assim descrito por Mattos:

Promover o fortalecimento e o interesse nacional pelos valores espirituais, morais e cívicos da nação; elaborar um sistema educacional adaptado à realidade brasileira; usar os sistemas de comunicação social a fim de esclarecer a opinião pública sobre assuntos relacionados aos problemas nacionais bem como sobre as ações realizadas pelo governo para resolvê-los. Como preconcebida pela Escola Superior de Guerra, essas comunicações deveriam ser feitas de maneira honesta, impessoal e de modo legítimo, e poderiam resultar no crescimento das organizações de relações públicas em todos os níveis de atividades (MATTOS, 2010, p. 35).

O pesquisador ainda elucida que a televisão foi o veículo de comunicação mais utilizado pelos militares para impor e difundir seus posicionamentos. Contudo, a TV se beneficiou com o regime que facilitou toda a infraestrutura criada para as telecomunicações. Além das preocupações de ordem política, que incluía a manutenção do regime, os militares também se preocupam com o conteúdo dito moral, o que incluía nesse ínterim a questão da homossexualidade que não poderia ser explícita, fazendo com que os autores usassem de artifícios para poder tratar desse assunto.

Especialmente com o AI-5, instaurou-se no Brasil um forte esquema de censura proibindo a veiculação de qualquer notícia que desagradasse os militares no poder. Como explica Ciro Marcondes Filho (1988), “essa censura, politicamente dolorosa, teve vida curta, porém outras formas antecedentes e posteriores até hoje existem na TV” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 94). O pesquisador expõe dois tipos de controle, a censura externa (governo, proprietários, superiores hierárquicos, autoridades) e a censura interna (autocensura). No contexto do período militar os autores de telenovela, em diversos momentos, se autocensuraram com a finalidade de reduzir problemas com a censura federal, que os obrigava a modificar os scripts.

Marcondes Filho (1988) também aponta duas formas de censura (que podem ser externas ou internas) a censura política e a censura moral. Nesse trabalho nos interessa o segundo caso. A origem da censura moral está no princípio religioso cristão que se revela na

TV na proibição do uso de palavras obscenas, nudismo, cenas de sexualidade e homossexualidade, tudo com o objetivo de preservar a moral e os bons costumes. Nelson Rodrigues, por exemplo, já era censurado na TV mesmo antes do Golpe Militar. Em pleno século XXI o Ministério Público fiscaliza as produções televisivas realizando classificações etárias e até mesmo proibindo cenas.

Luis Erlanger, diretor da Central Globo de Comunicação, em entrevista ao jornalista Valmir Moratelli (2011), afirma que a classificação etária por faixa de horário é um ataque à liberdade de expressão. Para o diretor, a classificação etária por faixa de horário

É uma grande ameaça à liberdade de expressão. O que foi feito é que deram um golpe ao se vincular classificação de idade com faixa horária. Reclassificar minha novela das nove para um outro horário inviabiliza minha produção. Porque não tenho outro horário para pô-la no ar. Quando mandamos (para o Ministério da Justiça) a sinopse (de um programa), mandamos com uma proposta de classificação. E eles veem se cabe isso ou não. A TV Globo acha que é um caminho legal avisar aos pais antes da programação o que vai acontecer ali, se vai ter cenas de violência, se vai ter cenas de sexo... Mas cabe aos pais decidirem o que fazer (MORATELLI, 2011, s/p).

Na mesma entrevista, Erlanger também argumenta que a TV Globo, no âmbito de suas produções, se pauta na luta contra a homofobia, contudo há um limite entre o que é exibido na telinha e o que almejam os grupos ativistas. Como as telenovelas, por exemplo, visam obter a audiência de toda a população, seu plot não pode se transformar para atender um grupo específico. Desta forma, cenas de homoeróticas não vão ter espaço na tela da Globo como pode ser verificado em alguns filmes e séries norte-americanas realizadas para conquistar a audiência de uma tribo em específico – o que entendemos ser legítimo, por se tratar de um veículo mercadológico massivo. Sobre os homossexuais no horário nobre, Erlanger argumenta que

Não tem por que deixar de mostrar nas novelas a questão da homoafetividade, se uma parcela da população opta por isso. Temos sim que atacar diretamente a homofobia, mas não corresponde a nós abraçar causas incorporadas ao pensamento coletivo. Não abraçamos bandeiras, mas tratamos de temas que mereçam reflexão. Não tem uma só novela na Globo, a não ser de época, que não tenha alguma mensagem contra homofobia. Os grupos de militância defendem que a gente estique a corda e transforme isso em bandeira. E há um público muito conservador que acha que o simples fato da gente mostrar o homoafeto é um absurdo. Quando temos críticas das duas pontas, é porque estamos no caminho certo (MORATELLI, 2011, s/p).

A preocupação em mostrar a homossexualidade não é recente, como pretendemos mostrar ao longo deste trabalho. Inclusive, homossexuais fizeram parte do núcleo de protagonista de três telenovelas no período da ditadura militar. Entre os anos de 2002 a 2012, no horário das 21h, apenas a telenovela “Caminho das Índias” (2009 – Glória Perez) não trouxe personagens homossexuais no enredo.

Retornando à censura militar, acreditamos que a monografia de conclusão do curso de História de Douglas Marcelino (2004), defendida na UFRJ, com a orientação de Carlos Fico⁹⁶, represente uma importante contribuição para este fato histórico. Como corpus do trabalho, o jovem pesquisador recorreu aos arquivos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e à Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI). Marcelino aponta que:

A censura de “diversões públicas” já existia havia muitas décadas no Brasil, legalizadamente, ao contrário da censura da imprensa, que foi feita pelos militares envergonhadamente, pois lembrava o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, e os castelistas moderados tinham horror ao velho DIP. (MARCELINO, 2004, p. 32).

As emissoras de televisão, nesta época, tinham como maior anunciante o Governo Federal. Além de depender economicamente de suas publicidades, os militares podiam, a qualquer momento, cassar a concessão pública da emissora, como aconteceu com a TV Excelsior.

O Estado detém o monopólio das telecomunicações no país, cabendo ao Presidente da República a palavra final sobre quem explorará a título precário esses canais. Num período marcado pelo autoritarismo dos governos pós-64, essas concessões tornaram-se uma forma de controle da televisão – e dos conteúdos emitidos – por pessoas de confiança política do poder, satélites e planetas do sistema de dominação (CAPARELLI, 1986, p. 23)

⁹⁶ O professor Carlos Fico é uma das principais referências sobre o estudo da Ditadura Militar no Brasil.

Seguindo a mesma argumentação de Sérgio Caparelli (1986), o professor José Marques de Melo (2010) tece considerações sobre o poder (além da censura) do Governo Federal e sua relação com as emissoras de televisão:

No plano político, as relações de poder que o sistema de televisão enseja são mais ou menos óbvias. Em se tratando de um veículo que legalmente é de propriedade do Estado, mas concedido para exploração comercial à empresa privada, surge naturalmente uma relação de dependência entre os que recebem a concessão e os detentores do poder político, uma vez que se trata de concessões periódicas, passíveis de cancelamento. Fator decisivo é a censura prévia, a que estavam submetidos os veículos de comunicação eletrônica, impondo uma submissão total, uma vez que os interesses empresariais recomendam evitar possíveis confrontações com os agentes estatais que possam redundar prejuízos econômicos pra emissora. Essa variável dispõe de caráter vigoroso, pelo fato de a censura ser praticada sem regras permanentes, mutáveis de acordo com as circunstâncias institucionais. (MARQUES DE MELO, 2010, p. 137).

Todos os programas de TV deveriam ser previamente aprovados. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), em entrevista a Gonçalo Júnior (2001), conta que a Rede Globo precisou se adequar ao esquema disciplinado de produção criado pela censura, devendo enviar com muita antecedência todas as informações sobre seus programas e a grade de programação.

A lei determinava isso. Estabeleceu-se que os programas deveriam ser submetidos à censura, editados e sonorizados com uma antecedência mínima de vinte dias em relação à data de exibição. Nos programas ao vivo, a emissora e os apresentadores responderiam posteriormente por eventuais abusos. Na verdade, nem os censores sabiam exatamente o que estavam censurando. Havia a convicção de que a esquerda estava infiltrada nos meios de comunicação. A partir daí, a suspeita sobre todos na emissora era permanente. Lutas de classe políticos, empresários e militares que não fossem apresentados como bons exemplos, e também relações familiares mal resolvidas, eram temas invariavelmente proibidos (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 50).

Em seu livro de memórias sobre a televisão brasileira, Boni dedica alguns capítulos para contar como a TV Globo foi vítima de interferência permanente da censura:

No Serviço de Censura de Diversões Públicas, os anos de chumbo foram marcados pela arrogância do general Nilo Canepa e pela mão pesada de Solange Hernandez⁹⁷ como chefe do departamento. Inteligente, esperta e bem preparada, ela foi a dama de ferro da censura. Sacava tudo e encontrava até pelo em ovo. Mas assim mesmo era melhor conversar com ela, que era objetiva, do que com os despreparados que

⁹⁷ Solange Hernandez era a responsável pelo departamento de censura das diversões públicas. Além de Solange, outro “famoso” censor foi Corileano Fagundes que inclusive chegou a escrever um livro sobre a prática da censura. Ver Fagundes (1975).

me fizeram trinta cortes em um só capítulo de O Bem Amado, para retirar a palavra “coroné”, toda vez que era pronunciada, porque poderia ser confundida com a patente militar “coronel”. (...) Não foi fácil sobreviver à censura. E a Globo foi, pela sua audiência e penetração em todo o Brasil, o veículo mais censurado pela ditadura militar. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 322-326).

Não eram somente os executivos das emissoras quem tinham que se organizar.

Mesmo com uma carga pesada de trabalho, enquanto escreviam (ou dirigiam) suas novelas autores e diretores tinham que viajar constantemente a Brasília, para resolver problemas com a censura federal. O escritor Euclides Marinho (2008) relembra uma dessas viagens:

Há pouco tempo, recebi um texto do blog do Aguinaldo Silva em que ele relembra uma história daquela época: Aguinaldo, Doc Comparato, Lauro César Muniz, Paulo Afonso Grisolle e eu fomos em comissão a Brasília, porque estávamos tendo problemas com os programas que fazíamos na época: *Malu mulher*, *Quarta nobre*, entre outros. No meio do caminho até Brasília – literalmente no meio, em pleno voo –, o avião caiu 8 mil metros, de bico. Foi a única vez em que realmente achei que a morte havia chegado. O avião embicou, mas o piloto conseguiu evitar aquela queda. Nós caímos de 11 mil para 3 mil metros de altura. No aeroporto, quando desembarcamos, tomamos meia garrafa de uísque. Estávamos todos brancos. Foi nesse estado que chegamos para conversar com os censores.

Memória Globo: Vocês negociavam diretamente com eles?

Negociávamos com o chefe da Censura Federal. Na época desse episódio do avião, a chefe era uma mulher chamada Solange Hernandez, a famosa dona Solange. (MARINHO, 2008, p. 329-330).

Os programas que já estavam no ar eram obrigados a enviar todos os *scripts* e nomes dos convidados que iriam participar. Marcelino (2004) explica o processo de censura/liberação de telenovelas:

O processo de censura das telenovelas era feito, inicialmente, a partir de uma análise prévia dos censores quanto ao conteúdo textual da sinopse do programa. Se a mesma fosse liberada, a emissora responsável pela telenovela ficava encarregada de enviar os textos dos capítulos iniciais, geralmente os dez primeiros que, assim, passariam também pelo exame dos técnicos de censura. Caso liberados estes primeiros capítulos (quase sempre com uma série de recomendações para os próximos e com os cortes efetuados pelos técnicos de censura), para que eles pudessem ser viabilizados para exibição pela emissora, havia ainda uma outra etapa. Nesta, ela deveria enviar à Divisão de Censura os “tapes” dos capítulos já gravados e que, portanto, ainda poderiam ser interditados pela censura. Eles eram enviados geralmente também em número de dez, mas podia ser exigido um número maior pela DCDP, caso ela achasse necessário (MARCELINO, 2004, p. 41).

Quando fizemos nossa pesquisa no acervo do CEDOC/Rede Globo, notamos diversos adendos e cancelamentos de cenas. Após os cortes, o autor da telenovela reescrevia a

cena. O caso mais emblemático de censura à telenovela aconteceu em 1975 com a trama “Roque Santeiro”, de Dias Gomes. No dia da estreia, foi lida uma nota no Jornal Nacional, dizendo que a trama não iria mais ao ar.

Marcelino (2004) localizou os motivos que impediram a trama de Dias Gomes:

Amores clandestinos; visitas de rapazes às moças após as 23 horas; tendências ao amor livre (João Ligeiro); sabotagem (o corte de energia pelo professor); distúrbios civis (as beatas contra a boate); agitação conclamando o povo a participar, em favor dos bons costumes, contrariando o alvará da Prefeitura, envolvendo o padre como mentor intelectual; depreciação da autoridade do delegado; justiça pelas próprias mãos; referências ao terrorismo, levando a população ao pânico (PARECER nº 6114/75 de 03 de julho de 1975, TE, Caixa 029, *apud* MARCELINO, 2004, p. 47).

A censura sugeriu que a telenovela fosse exibida no horário das 22h, mas a emissora carioca não aceitou, pois no horário já estava sendo exibida, com sucesso, “Gabriela”, de Walter George Durst. Mesmo com diversas negociações não foi possível transmitir a trama. Daniel Filho (1988), contudo, diz não ter tido conhecimento do certificado da censura da telenovela:

Em primeiro lugar, nem eu nem Dias Gomes vimos o certificado que proibia *Roque Santeiro*. A Censura dizia que tinha sido proibida para aquele horário, considerando-a uma ofensa à Igreja e aos negros. Nos corredores – da Globo e da Censura – dizia-se que a proibição, na verdade, tinha outro motivo: a novela teria sido baseada em uma peça de teatro do mesmo Dias Gomes, que também fora proibida, chamada *O berço do herói*. (FILHO, 1988, p. 177-178).

A análise de Marcelino deixa claro que os militares queriam que o mundo ficcional da telenovela transmitisse uma sociedade romântica, sem conflitos, o que não condizia com a situação real dos brasileiros.

Apesar de nos parecer bastante evidente que, ao analisar o conteúdo das idéias veiculadas nos pareceres censórios, tenhamos de fazer um esforço para não cair num anacronismo (e, portanto, para atentarmos para a grande diferença dos padrões morais que regiam a sociedade brasileira nos anos 1970 e os de hoje em dia), as concepções que atravessavam tal material, por vezes, pareciam idealizar a existência de uma sociedade harmoniosa, sem contradições, sem “minorias excluídas” etc. Era nessa concepção, marcada por um moralismo extremamente exacerbado, que se condenava a aparição, na TV, de qualquer personagem ou grupo social que fugisse à regra ou ao que era tido como o padrão moral minimamente aceitável, ou seja, “revoltados, prostitutas, adúlteros, leviãos, aproveitadores, fanáticos etc.” (MARCELINO, 2004, p. 48-49).

Pensando nas telenovelas atuais, Cristina Brandão (2007) aponta a importância da transmissão de valores de uma sociedade “nada romântica” – que foi combatida pelos censores – para provocar reflexão tanto no âmbito familiar como no social.

Ao transmitir seu pensamento, sua posição diante de um fato, o autor passa à provocação e pode desagradar a audiência, mas permite que ela enxergue uma sociedade nada romântica, com suas mazelas refletidas na telenovela. O que um público, afeito a discursos politicamente corretos, tenta esconder ou não admitir sequer em pensamentos, por mais condenáveis que sejam, está ali, diante dos seus olhos, em horário nobre. (BRANDÃO, 2007, p. 174).

Para o professor Sérgio Caparelli (1986), a censura é um processo psicopolítico que leva a uma psicopatologia ao fazer esse controle moral e exigir que a sociedade nada romântica brasileira fosse percebida de uma forma idealizada.

A censura é antes de tudo um fenômeno psicopolítico. Ela se apóia no exercício do poder político, muitas vezes se arrogando prerrogativas do Judiciário; em segundo lugar ela se apóia no terreno psicológico: “e esta consideração que leva ao conceito de autocensura que aparece como finalidade última do sistema (da censura) bem como a essência primeira do ato de censura⁹⁸”. (...) Com a censura, o estado pretendia um domínio igualmente total do campo das representações ou dos símbolos, já que a ação dos cidadãos estava subordinada à lei. Por meio dela, esta guerra psicológica sobre o processo de comunicação atingia de uma só vez o emissor e o receptor, através do controle das mensagens (...). Sob o ângulo da Psicopatologia da censura, era o Estado negando sua culpabilidade, projetando-a no corpo social, fazendo de todos um culpado. (CAPARELLI, 1986, p. 37-38).

Outro parecer diagnosticado por Marcelino também atesta as considerações de Caparelli. Trata-se do parecer sobre a telenovela “Pai Herói” de Janete Clair:

O texto examinado mostra uma série de conflitos de personagens psicologicamente desequilibrados, tais como: assassinos, vigaristas, bicheiros, assaltantes à mão armada, gigolôs, proxenetas, prostitutas, cafetina, ligações extra-conjugais, amor-livre, corrupção ativa e passiva e etc. (PARECER nº 3425/81 de 17 de setembro de 1981, TE, Caixa 057, *apud* MARCELINO, 2004, p. 49).

Além de “Roque Santeiro”, outra telenovela também foi censurada em 1976, trata-se de “Despedida de Casado” de Walter Durst. O diretor Walter Avancini, em entrevista a Gonçalo Júnior, relembra seus problemas com a censura:

⁹⁸ Caparelli está citando Jean Paul Valabrega.

Lembro-me de que na novela *Selva de Pedra* a censura era permanente em relação a comportamento. Infidelidade era uma coisa que não podia haver na relação das personagens e a questão sexual deveria ser tratada com discrição, sem entrar na discussão que havia na época. A novela *Gabriela* (1975) também sofreu muito em relação ao comportamento sexual da protagonista criada por Jorge Amado. Finalmente, uma novela que também foi integralmente vetada na época de *Roque Santeiro* (1975) chamava-se *Despedida de Casado* (1975 - *sic*), um projeto meu e do Durst, que falaria dos desencontros dos casamentos. Depois de trinta capítulos gravados, a censura não deixou a Globo colocar a novela no ar, por achar que o povo brasileiro não estava preparado para aquela discussão e que o enredo da história iria influenciar mal a família brasileira. (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 330).

De fato, tudo que fugia ao convencional não era permitido pelos censores, especialmente para as faixas das 18h, 19h e 20h. A trama das 22h era a única que tinha um pouco mais de liberdade para tratar de assuntos como assassinatos, assaltos e prostituição. Inclusive, em “Assim na terra como no Céu”, o personagem de Osmar Prado (Mariozinho) apareceu consumindo drogas. Já em “O Astro”, exibida na faixa das 20h, a dependência de drogas, mote do assassinato de Salomão Hayala (Dionísio Azevedo), foi tratada com a máxima discrição possível, pois não era um tema adequado para essa faixa horária.

Outro trabalho de destaque sobre a censura às diversões pública é a dissertação de mestrado de Nayara da Silva Vieira (2010). A pesquisadora analisa a prática da censura e explica que

A principal ação do Regime Militar na legislação referente à censura será a decretação da Lei nº 5. 536, de 21 de novembro de 1968, que dispõe sobre a censura de obras teatrais, cinematográficas, novelas televisivas e radiofônicas, e representa o início de uma maior racionalidade, organização e qualificação na atuação censória, pois estabelece prazos, regulariza as categorias de classificação por faixa etária, exige curso superior para a função de censor, regulariza o cargo público de técnico em censura, deixa clara qual é a punição em caso de descumprimento das determinações censórias e cria o Conselho Superior de Censura (CSC). Ou seja, a lei buscava o aprimoramento e a qualificação do serviço censório. (VIEIRA, 2010, p. 55)

O Governo de Ernesto Geisel (1974-1979) prometeu abertura política, mas o departamento de censura às diversões públicas continuava funcionando com toda a “legalidade”, mesmo com a revogação do AI-5, em 1978. Contudo, a censura ficou mais branda, o que permitiu à Rede Globo produzir a novela “O Astro” e o seriado “Malu Mulher”, por exemplo. De acordo com o historiador Carlos Fico (2004),

A partir da posse de Ernesto Geisel e do anúncio da “abertura”, a censura viveu dias de grande preocupação e flagrante decadência. Com a “política governamental de abertura no campo das diversões públicas”, veio o primeiro baque: a regulamentação do Conselho Superior de Censura. A DCDP foi obrigada a “adequar os ditames de censura aos padrões estabelecidos pelo novo órgão” e, desde então, viu-se não mais como simples instância censória, mas como “órgão moderador entre a liberdade de criação e expressão dos artistas e criadores e o grande público”, procurando “se posicionar melhor neste momento de transição por que passa a sociedade nacional, tentando encontrar o ponto ideal de atuação. (FICO, 2004, p. 108).

De certa forma, a censura aguçava a criatividade do autor (e também do diretor), que deveria buscar outros meios de contar uma história, com subterfúgios e, por vezes, tendo que modificar todo o perfil de personagens, como se pode verificar neste depoimento do diretor Walter Avancini:

Não podíamos transformar o discurso em algo obviamente ideológico, era preciso procurar situações em que estivesse presente esse ideológico, mas que o discurso não fosse óbvio, explícito, senão corria o risco de ser censurado. No caso da teledramaturgia, a censura era feita em vários sentidos... Era preciso encontrar meios para expressar uma visão crítica e perceber em que situações se podia criar de modo a driblar a censura. (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 325)

O autor Euclides Marinho (2008) admite que os cortes da censura não eram impeditivos para tratar determinados assuntos, como o tema das drogas em *Ciranda Cirandinha*⁹⁹.

Memória Globo: Os cortes prejudicaram a abordagem do tema?

Euclides Marinho: Não. Eu estava começando, mas logo peguei a manha, havia maneiras de fazer as coisas enganando a Censura. É lógico que sempre tentávamos ir um pouco além. Quando isso acontecia, quando pesávamos um pouco a mão, eles brecavam. Mas sempre encontrávamos um jeito de dar uma volta neles. (MARINHO, 2008, p. 329).

O DCDP perdurou até um tempo depois de promulgada a Constituição de 1988, já no governo de José Sarney. A Carta Magna impedia qualquer ação de censura à imprensa e também às diversões públicas. A trajetória dos personagens homossexuais nos mostra que, mesmo com essa constante repressão, eles estiveram presentes. A telenovela “O Rebu”, que

⁹⁹ Seriado exibido de 26/04/1978 - 11/10/1978, às 22h, com seis episódios. Os temas abordados em *Ciranda cirandinha* – drogas e amor livre, por exemplo – levaram a Censura Federal a exigir o corte de diversas cenas. Para que o primeiro episódio fosse exibido, Daniel Filho e o escritor Euclides Marinho – que acabara de entrar para a equipe de roteiristas da TV Globo – foram obrigados a negociar pessoalmente com os censores, em Brasília. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 384).

mostrou pelo menos um gay e duas lésbicas, foi exibida no auge da intervenção do Estado. Uma possível justificativa para a autorização desses personagens é o fato de a telenovela ter sido exibida às 22h. Acreditamos também que o departamento não diagnosticou a dimensão de personagens como Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana), que abandonaram os maridos para poder viver uma vida juntas.

Também é perceptível o elevado número de personagens *camps* nas telenovelas da 20h (atualmente, a maior concentração desses personagens é na faixa das 19h). Apesar de inserções na faixa das 18h e 19h, naturalmente a sexualidade dos personagens não foi discutida. Se a censura não permitia nem mesmo um personagem efeminado¹⁰⁰, o que dirá se ele tiver uma vida sexual ativa, como a de Crô (Marcelo Serrado) na atual “Fina Estampa”, de Aguinaldo Silva.

4.2 A TRAJETÓRIA DOS PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NO CONTEXTO DA CENSURA MILITAR

¹⁰⁰ Conforme anotou Marcelino (2004), a telenovela “Pecado Capital” (1975) de Janete Clair recebeu as seguintes recomendações: “(1) Atenuar os gestos efeminados do costureiro Roger; (2) moderar o comportamento moral da personagem Lúcia e os contatos corporais deste com outros elementos da trama, principalmente com Carlão; (3) abrandar a marcação no relacionamento amoroso entre Walter e Cibele; (4) suavizar a marcação nas cenas de neurose de Vilma; (5) eliminar expressões como: ‘saco’, ‘não enche o saco’, ‘não há saco que aguento’ e similares; (6) suprimir as tentativas ou efetivação de relacionamento amoroso de Vicente com mulheres casadas; (7) corrigir as distorções, abrandando-as, no relacionamento de Salviano com seus filhos, de maneira a não menosprezar a imagem do pai, nem destituí-la da autoridade no seio familiar; (8) eliminar os apelos eróticos de todas as cenas amorosas”. (PARECER nº 9608/75 de 19 de novembro de 1975, TE, Caixa 028 apud MARCELINO, p. 52). Em resposta à censura a Rede Globo emitiu o seguinte ofício: “(1) Os gestos do personagem ‘Roger’ visam somente a marcá-lo naquele tipo de costureiro agitado e fricoteiro (...) não havendo de nossa parte qualquer intenção ou propósito de apresentá-lo como efeminado, no sentido pejorativo da palavra, nem explorar essa situação cômica ou dramaticamente (...); (2) ‘Lucia’, muito ao contrário do que se poderia supor, tem boa formação moral. Extrovertida, intempestiva, muitas vezes mal educada, é de lembrar que se trata de uma jovem criada num subúrbio carioca, simples operária de fábrica (...); (6) ‘Vicente’ nada mais é do que um conquistador barato, o mocinho rico metido a ‘Don Juan’, um exemplo típico do tão ridicularizado ‘machão latino-americano’(...)” (OFÍCIO de José Bonifácio Oliveira Sobrinho ao diretor da DCDP de 27 de novembro de 1975, TE, Caixa 028 apud MARCELINO, 2004, p. 55). Ressaltamos que o primeiro homossexual que encontramos na faixa das 20h, na Rede Globo, foi em “O Astro”, também de Janete Clair, e exibida dois anos após “Pecado Capital”. Nesta época, a censura estava um pouco mais branda.

Mesmo com a forte repressão que marcou os governos dos militares Médici e Geisel os homossexuais estiveram presentes em diversas telenovelas globais, em todos os quatro horários de produção: 18h, 19h, 20h e 22h. Nossa pesquisa diagnosticou dez telenovelas nesse período (1964-1985): “Assim na Terra como no Céu” (1970, Dias Gomes, 22h); “O Rebu” (1974, Bráulio Pedroso, 22h); “O Grito” (1975, Jorge Andrade, 22h); “O Astro” (1977, Janete Clair, 20h); “Dancin’Days” (1978, Gilberto Braga, 20h); “Marron Glacé” (1979, Cassiano Gabus Mendes, 19h); “Os Gigantes” (1979, Lauro César Muniz, 20h); “Ciranda de Pedra” (1981, Teixeira Filho, 18h); “Brilhante” (1981, Gilberto Braga, 20h) e “Partido Alto” (1984, Glória Perez e Aguinaldo Silva, 20h)¹⁰¹.

O objetivo do subcapítulo que se segue é narrar a representação da identidade homossexual nessas telenovelas e a relação delas com a censura federal. Excluímos as tramas “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”, pois elas serão analisadas separadamente, cada uma em um capítulo, seguindo nossas premissas metodológicas da Análise de Conteúdo.

¹⁰¹ Trevisan (2002, p. 306) aponta que houve censura a personagens homossexuais na telenovela “O Homem Proibido” (1982), adaptação de Teixeira Filho baseada em contos de Nelson Rodrigues. O enredo mostra que as primas Sônia (Elizabeth Savala) e Joyce (Lídia Brondi) entram em um conflito quando se encantam pelo mesmo homem, o médico Paulo (David Cardoso). De acordo com o Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries “a novela foi considerada inadequada para as 18h pela Censura Federal, que impôs cortes nos primeiros capítulos alegando que os diálogos entre Joyce e Sônia indicavam que elas eram homossexuais” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 111). A atriz Elizabeth Savala em entrevista ao blog “Agora é que são eles” revela que “*O Homem Proibido* teve problemas já no início. O primeiro capítulo não foi pro ar. A censura proibiu e nós, do elenco, começamos a nos ligar, Lídia Brondi, Lílian Lemmertz e eu: “Será que vai? Acho que não vai. Ou vai?”. E o capítulo não foi. Eu não lembro o que é que entrou no lugar, só lembro que foi dito “A Censura Federal proibiu o capítulo hoje”, uma coisa assim. E nós ficamos com medo disso. Eu me lembro muito claramente, eu, Lidinha e Lílian, nos ligando, uma pra outra, “Gente, será que a novela não vai pro ar? O primeiro capítulo foi proibido”. Era *O Homem Proibido*, de Suzana Flag, que era o Nelson Rodrigues, falando de um caso homossexual, em 1982... Eram duas primas, apaixonadas uma pela outra e que não queriam ter relação com nenhum homem. E aí aparece o tal do homem proibido, o personagem do David Cardoso e, enfim, a censura pegou e a gente teve que aliviar muito. A relação das duas virou uma coisa que “ah, ela é minha priminha malvada, que está sob os meus cuidados; ela finge que é cega”. Foi por aí. Mas na verdade, tudo ali acontecia por causa do amor, elas tinham ciúme uma da outra em relação ao homem. Era claramente uma coisa homossexual! Foi uma loucura da Globo botar essa novela, em 82, às seis horas da tarde. Nem hoje passaria, né? A gente teve que atenuar e tirar todos os olhares, qualquer coisa que pudesse dar essa conotação. É claro que dávamos sim umas olhadas de vez em quando... mas a Censura proibiu, então teve que cortar tudo isso.” (AGORA É QUE SÃO ELES, 2012, s/p). Ao final da trama Joyce casa com Carlos (Edson Celulari), que havia sido desprezado por ela durante toda a trama, e Sônia termina com Paulo. O casamento das duas foi realizado em uma só cerimônia. Sobre o enredo consultar COSTA (2012). Pelo fato de a censura ter cortado a homossexualidade nesta trama, não realizamos a análise neste capítulo.

4.2.1 Assim na terra como no céu¹⁰²

De acordo com informações dos livros publicados pela Memória Globo (2003, p. 24; 2010, p. 49) e em Nilson Xavier (2007, p. 145) a primeira representação de um personagem homossexual nas telenovelas globais foi em “Assim na Terra como no Céu¹⁰³”, de autoria de Dias Gomes, dirigida por Walter Campos, e exibida de 20 de julho de 1970 a 23 de março de 1971, com 212 capítulos. Na trama, Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) vivia um costureiro. Ismael Fernandes (1997, p. 142) apresenta o personagem apenas como “efeminado” e não como homossexual.

“Assim na terra como no céu” retratava o dia a dia da juventude de Ipanema, e as histórias dos amigos: Helô (Dina Sfat), Nívea (Renata Sorrah), Ricardinho (Carlos Vereza), Mariozinho (Osmar Prado), Verinha (Djenane Machado), Marcos (João Paulo Adour), Samuca (Paulo José), Joaninha (Susana Moraes) e Maria Lúcia (Aizita Nascimento). Dias Gomes, assim justifica a história e o cenário:

Uma crônica de um certo estilo de vida de um determinado grupamento humano da Zona Sul carioca – República de Ipanema, Território Livre do Leblon, Selva de Copacabana e adjacências -, com sua fauna conhecida de paqueras, vigaristas, boas-vidas, garotas-de-Ipanema e homossexuais. (GOMES, 1970, p.78 *apud* PIQUEIRA, 2010, p. 11)

¹⁰² Enquanto escrevíamos essa parte do capítulo um fato nos chamou a atenção. O blog “Biscoito, Café e Novela” leva “ao ar” a trama “Assim na Terra como no Céu”, em roteiro de Toni Figueira, inspirada na telenovela de Dias Gomes (provavelmente por meio da adaptação literária de Norberto Natalício), tendo como cenário o Rio de Janeiro atual. Porém, na chamada de elenco, aparecem os nomes e fotos dos atores da trama da TV Globo. A chamada da telenovela, assim como os primeiros capítulos, pode ser consultada através do link: <<http://biscoitocafeenovela.blogspot.com/search/label/ASSIM%20NA%20TERRA%20COMO%20NO%20C%3%89U>>. Acreditamos ser uma forma de nostalgia (e recepção) transmidiática, tema em voga nos estudos contemporâneos sobre as telenovelas e que permite perceber a migração e transformação de um produto em outras mídias, agregando, sempre que possível, novos elementos. Sobre telenovela e trasmídia recomendamos a obra LOPES (org.) 2011.

¹⁰³ As informações sobre enredo de diálogos desta telenovela foram retiradas do livro “Assim na Terra como no Céu”, uma adaptação literária da telenovela de Dias Gomes, realizada por Natalício Norberto. A Rede Globo não possui mais os *scripts* desta telenovela. Em contato com a família de Dias Gomes, a viúva Bernadeth Dias Gomes nos informou possuir os roteiros, mas não nos permitiu consultá-los. De qualquer forma, agradecemos a Renata Dias Gomes pela intermediação do contato.

O primeiro conflito da trama foi um desfalque de 20 milhões no caixa do banco de Oliveira Ramos (Mário Lago), pai de Helô, causado por Emiliano (Paulo Padinha), pai de Nívea. Oliveira Ramos havia dado o prazo de 48 horas para Emiliano repor o dinheiro. Desesperado, o pai de Nívea tentou se matar com um tiro no peito, contudo a bala se alojou acima do pulmão e ele logo ficou fora de perigo. Emiliano possuía 10 milhões e precisava, urgentemente, dos outros 10. Então, Nívea aceitou o convite de Renatão (Jardel Filho) para posar nua para uma revista estrangeira, com a ressalva de que estas fotos não chegariam ao Brasil.

Nesse ínterim, surge a figura de Padre Vítor (Francisco Cuoco), que vem trazer uma mensagem dos avós de Nívea. Mesmo comprometida com Ricardinho, a paixão dos dois é imediata. Vítor resolve largar a batina para viver seu amor com Nívea e ela procura romper com Ricardinho e recuperar as fotos com Renatão.

Nesse momento da narrativa, quando tudo parecia dar certo na vida de Vítor, Nívea é encontrada morta na praia por Zé Gregório (Adalberto Silva). Inicia-se então a investigação criminal. Diversos são os suspeitos que o delegado Zélio Fontoura (Urbano Lóes) interroga, entre eles Rodolfo Augusto, Ricardinho, Renatão, Oliveira Ramos e Helô.

A telenovela ainda apresentou outros grandes *plots*, como o casamento de Vítor e Helô; a aparição de Elisa (Maria Luiza Castelli), mãe de Helô, que estava internada em uma clínica de saúde a mando do ex-marido; o retorno da prisão de Leopoldo (Paulo Gonçalves), pai de Ricardinho, que havia matado o amante de sua esposa Danusa (Heloísa Helena); a luta de Renatão para conseguir a guarda da filha Carlinha (Carla Cavalcanti); o casamento do arrivista Samuca com a velha mexicana Consuelo (Estelita Bell).

Jurema (Arlete Salles), convencida que havia sido Ricardinho quem matara Nívea, se entrega à polícia e passa anos presa – Ricardinho sabia que Jurema não era a assassina, mesmo assim a deixou na prisão. O assassino de Nívea foi Mariozinho, filho do delegado

Fontoura. Tudo não passou de uma brincadeira. Ricardinho tinha combinado com Mariozinho de dar um susto em Vítor e Nívea, pelo rompimento de seu namoro. Contudo, o padre havia ido a São Paulo para deixar a batina. Mesmo sem Ricardinho (e o aval dele), Mário, ao ver Nívea sozinha, decidiu vingar-se dela. Após um tempo de discussão, Nívea começa a correr pela praia e se depara com um abismo. Quando Mário se aproximou, Nívea se desequilibrou e caiu.

Na adaptação literária realizada por Natalício Norberto (1971), encontramos algumas passagens sobre a personalidade e caracterização do personagem Rodolfo Augusto.

Em depoimento ao delegado Fontoura sobre a morte de Nívea, o costureiro fala:

- Seu nome?
- Rodolfo Augusto Bittencourt. Bittencourt com dois “t”.
- Com dois “t”... Profissão?
- Bem, seu delegado, eu sou funcionário público. Mas a costura é meu hobby. Fontoura se lembrava dele nos jornais, ou nas revistas.
- O senhor não venceu o concurso do Teatro Municipal no ano passado?
- Não, foi o Evandro de Castro Lima, aliás, uma injustiça. O senhor não se lembra da minha fantasia?
- Fontoura não se lembrava. Era o “Mistério Amazonense” no qual Rodolfo Augusto usara trezentas vitórias-régias, duas cobras vivas, duas mil penas de pavão... No entusiasmo da descrição, Rodolfo levantou-se e desfilou para o delegado.
- Quando desfilei no Municipal, ficou todo mundo de boca aberta... Fontoura olhou detidamente para Rodolfo.
- Onde o senhor se encontrava na noite que Nívea Louzada foi assassinada? Rodolfo colocou o dedo mínimo na testa, revirou os olhos onde se notava uma acentuada camada de rímel, e disse:
- No apartamento de Danusa Miranda, jogando buraco. (...) (NORBERTO, 1971, p. 57-58).

Em outro momento da narrativa, Rodolfo Augusto vai à delegacia, pois tinha lido nos jornais que a irmã Marisa Heden (Maria Pompeu) havia sido presa. Chegou elevando a voz em defesa da irmã. Mesmo assim

(...) o delegado pareceu se divertir com os trejeitos do costureiro, mas pediu ao detetive que trouxesse a mulher. Quando Jonas [Sólton de Almeida] saiu, perguntou a Rodolfo Augusto como ia a sua fantasia. – Vão todas bem. Felizmente consegui terminar a do Sírio Libanês: Sonho de um Beduíno (...) (NORBERTO, 1971, p. 85).

Outro momento em que se pode perceber a exaltação do personagem é verificado nas seguintes passagens: “(...) Rodolfo Augusto havia caído na piscina, empurrado por

Renatão. Estava a ponto de ter um chilique” (NORBERTO, 1971, p. 89-90) e “(...) Parado, na porta entreaberta, em vias de ter um chilique, estava Rodolfo Augusto, terrivelmente apavorado” (NORBERTO, 1971, p. 103).

Entretanto, outros momentos da obra nos fizeram pensar que Rodolfo Augusto não era um homossexual, mas sim um hetero ou bissexual efeminado – em conformidade com as propostas da estética *camp* e da permormatividade de gênero. Rodolfo Augusto conhece Maria Regina (Vera Ibrahim), uma jovem mulher que quer alçar um lugar ao sol. Um tempo depois, os dois começaram um romance: “(...) o namoro de Rodolfo Augusto pegou firme e deu até notícia nas colunas sociais. Por enquanto, só era um romance: Rodolfo Augusto *in love*. Mas, alguém já pensou se isso acabasse em casamento?” (NORBERTO, 1971, p. 146). E realmente, o matrimônio aconteceu: “(...) Rodolfo Augusto e Maria Regina se casaram com grande pompa, de acordo com os gostos da noiva e de Danusa [Heloísa Helena]” (NORBERTO, 1971, p. 174).

Não acreditamos que a união de Rodolfo Augusto com Maria Regina tenha sido por amor. Somos da opinião que isso tudo não passou de um “golpe publicitário” com o objetivo de colocar Maria Regina no estrelato, pois ela objetivava ser atriz, e promover Rodolfo Augusto, que adorava aparecer nas colunas sociais. Entretando uma dúvida surge na seguinte passagem: chocado com a morte de Ricardinho (Carlos Vereza), filho de Danuza, o costureiro dispara: “Coitada da Danuza, tenho muita pena dela. Por isso, tomei uma decisão: nós não vamos ter filhos! Para acontecer o que aconteceu com Ricardinho...” (NORBERTO, 1971, p. 205).

Entretanto, o próprio ator Ary Fontoura, em entrevista ao site do projeto “Memória Globo” relata que o personagem Rodolfo Augusto era homossexual:

Heloísa Helena era minha parceira, contracenávamos muito. Nossos personagens viviam em função do carnaval, do desfile de fantasias de luxo. Eles se preparavam para aquilo durante o ano inteiro. Algumas das pessoas que desfilavam profissionalmente participaram da novela, como Clóvis Bornay. **Rodolfo Augusto era homossexual assumido.** Acho que foi o primeiro homossexual em novelas. Fui

um pioneiro. No teatro, acho que fui o primeiro a aparecer nu, totalmente pelado – de frente, de costas, de tudo quanto era jeito. (FONTOURA, 2007, s/p – grifo nosso).

Ainda nesta entrevista, o ator revela que o público não aceitou um personagem homossexual, mesmo que cômico, e aponta que tinha medo de ter que interpretar só personagens homossexuais. Ao ser perguntado sobre a repercussão do seu personagem revela:

Sob determinado aspecto, foi muito triste para mim. Eu recebia cachê, não era contratado da Globo, e ganhava mal. Ainda não era muito conhecido, não tinha volume para me impor. Então, era obrigado a ir trabalhar de ônibus e sofria muitas provocações. Eu passava por situações desagradáveis. Porém, sob o aspecto artístico, o personagem foi excelente. Foi uma atitude muito corajosa de um ator que poderia ter ficado estigmatizado e passado a fazer só aquilo, porque geralmente é assim: quando você faz bem um padre, por exemplo, vai ser padre a vida inteira. (...) Então, artisticamente, o papel foi excelente, mas, pessoalmente, foi péssimo, porque realmente sofri muito, tive que evitar muitas brigas. As pessoas me provocavam demais. Tempos depois, pensei que deveria mesmo ter passado por aquilo. Fui uma testemunha ocular da história. Participei e vi o que é o ibope (...). (FONTOURA, 2007, s/p).

Contudo, em outro momento, recordando-se do personagem, o ator revela que não havia preconceito, por parte do público, com o personagem, graças à humanização do mesmo.

O episódio do ônibus também é narrado:

O personagem participava do desfile de fantasias do Teatro Municipal e a vida dele era totalmente voltada para isso, passava o ano inteiro pensando no tipo de fantasia que vestiria no carnaval seguinte. Mas no capítulo 121 todos foram pegos de surpresa, porque após perder um concurso ele vai para a praia e tenta se matar. Quando está se aproximando do mar, aparece um garoto que quer lhe vender algo: “Moço, o senhor está tão cheio de brilhantes, o senhor deve ter muito dinheiro, o senhor não podia comprar um amendoim pra me ajudar?” Rodolfo Augusto então olha para o menino e pergunta: “*O que você faz? Isso é sua profissão?*” O menino diz que sim. Ele pergunta: “*Mas onde é que você trabalha? O que você faz com o dinheiro que você ganha?*” O menino responde: “*Sustento a minha família*”. Então tudo começa a se passar na cabeça dele de uma maneira tão forte que desiste de se matar e começa a chorar. Como realização ficou assim um negócio comparável ao que *Fellini* fazia no cinema. Humanizei o personagem de um jeito tal que a homossexualidade dele não foi nunca questionada pelo público. (MENEZES, 2006, p. 135-136).

Esse personagem fez tanto sucesso que não podia mais pegar ônibus no Rio de Janeiro. Já era ator de sucesso, mas continuava andando de ônibus. Ainda não tinha dinheiro para comprar carro. Ia de ônibus todo o dia de minha casa em Copacabana até o Jardim Botânico, onde então ficavam os estúdios da Globo. Quando entrava no ônibus as pessoas começavam a me chamar de Gugu, o apelido do personagem na novela, e a imitar os trejeitos do meu personagem. Começavam a me chamar de bicha e a gritar “ai, ai, ai”. Pior: às vezes passavam a mão na minha bunda. Aquilo tudo, claro, começou a me incomodar muito. (MENEZES, 2006, p. 136).

Não encontramos referências sobre o casamento de Rodolfo Augusto na trama, o que faz confirmar nossa hipótese de que tudo não passou de um plano para conseguir o sucesso de ambos. Essa ambiguidade presente no personagem nos faz lembrar o carnavalesco carioca Clóvis Bornay¹⁰⁴, que pode ter sido uma das inspirações de Dias Gomes.

O primeiro personagem homossexual é ligado ao que chamamos de estética *camp*, tinha gestos efeminados e extravagantes. No dia a dia utilizava roupas masculinas, porém não as convencionais da época, aproximando-se do estilo alternativo, mas não transgênero. Sua realização era estar com (e fazer) roupas luxuosas. Era muito amigo (e costureiro) de Danuza (Heloísa Helena), uma mulher fútil que só se preocupava em manter a aparência física. Na ocasião da morte do filho (Ricardinho), ela se aproximou do corpo com uma máscara facial e não pôde chorar – por proibição médica, já que acabara de realizar uma nova plástica. De certa forma, essa foi mais uma crítica de Dias Gomes ao mundo das aparências, à sociedade do consumo e, também, à sociedade do espetáculo de Guy Debord.

4.2.2 O Grito

Escrita por Jorge Andrade e dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, “O Grito” foi exibida, às 22h, de 27 de outubro de 1975 a 30 de abril de 1976, com 125 capítulos. A trama não tinha um único personagem principal; pode-se dizer que a cidade de São Paulo foi a protagonista. A telenovela contou a história dos moradores do Edifício Paraíso, construído ao lado do elevador Costa e Silva, o “Minhocão” de São Paulo.

¹⁰⁴ Clóvis Bornay (1916-2005) foi o idealizador do baile de gala com concursos de fantasias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na primeira edição, venceu o concurso com a fantasia “Príncipe Hindu”, que nos faz lembrar as excêntricas criações de Rodolfo Augusto.

A vida de São Paulo – nas suas vinte e quatro horas de correrias, poluição, gente se esbarrando e nem sentindo, solidão, superpopulação e potencialidades – é a vida destinada a se ter em qualquer grande metrópole não programada. São Paulo basta como exemplo, como alerta. A cidade como personagem principal de “O Grito”, de Jorge Andrade. (BOLETIM DE ESTREIA – O GRITO, 1975, p. 01).

No Edifício Paraíso, famílias de diferentes classes sociais se encontraram e se misturavam. O prédio possuía um amplo e luxuoso duplex de cobertura – onde moram os proprietários Edgard (Leonardo Villar), Mafalda (Maria Fernanda) e a filha Estela (Lídia Brondi) –, apartamentos confortáveis de três quartos, do nono ao terceiro andar, com dois apartamentos por andar, e doze pequenos compartimentos escuros e enfumaçados nos andares inferiores, de onde não se enxerga o céu. (BOLETIM DE ESTREIA – O GRITO).

“Apenas um fator incomoda igualmente a todos: os gritos inumanos de um menino doente, repetidos durante as noites, perturbando o sono, ameaçando a tranquilidade. O grito que ninguém mais suporta e que a maioria quer expulsar do Edifício Paraíso” (BOLETIM DE ESTREIA – O GRITO, p. 2). O grito em questão é proferido por Paulo (Marcos Andreas Harder), filho de Marta (Glória Menezes) e Henrique (Otávio Augusto – em participação especial). Paulo possui uma doença mental, não se locomove, nem fala. Passa o dia tranquilo, mas à noite seus gritos abalam o Edifício Paraíso, ecoando por todos os andares. Por causa disso, Marta já havia sido expulsa de diversos lugares e teme que isso aconteça novamente. O ator Rubens de Falco revela, em uma biografia, que gostou da telenovela, porém ela não foi bem aceita pelo público. Sabemos que inovações estéticas e temáticas são, quase sempre, rejeitadas em um primeiro momento. O ator também destaca o grande elenco reunido em torno da telenovela de Andrade.

Era bonita a novela. Foi um fracasso total, porque mostrava uma São Paulo muito árida, muito concreto. Era no Minhocão; em cada andar do prédio vivia uma classe social. Nos baixos do Minhocão era a ralé, e ia subindo de nível a cada andar, até chegar na cobertura, onde moravam os donos do terreno. Acho que pouquíssimas vezes uma novela teve um elenco como aquele: Glória Menezes, Maria Fernanda, Yara Cortes, Françoise Fourton, por aí, e os homens, bom, era todo mundo que estava na Globo naquela época: Sebastião Vasconcelos, Edson França, Leonardo Villar, Walmor Chagas, Ney Latorraca, estava todo mundo na novela. Chamava-se *O Grito*, porque a personagem da Glória tinha um filho com paralisia cerebral que,

com o silêncio da noite, no Minhocão, começava a gritar. E o grito dele é que desperta o grito de toda aquela sociedade do edifício. (LICIA, 2005, p. 101-102)

Jorge Andrade utilizou um recurso similar ao que Bráulio Pedroso fez em “O Rebu”. Os 125 capítulos de “O Grito” são, na verdade, apenas seis dias. Contudo, diferente da telenovela de Pedroso, Andrade fez questão de esconder este dado do público, só revelando no último capítulo em um diálogo proferido por Marta.

Outro conflito em torno do Edifício foi o roubo de um interceptador que permitia que se escutassem todas as conversas em todos os apartamentos. O delegado Sérgio (Ney Latorraca) foi o encarregado de desvendar o caso. Próximo ao fim da trama, Estela é sequestrada. Porém, a pessoa que havia roubado o interceptador se entregou a Sérgio com todas as pistas para o resgate da filha de Edgard. Sérgio prometeu não revelar o autor do furto.

No capítulo final de “O grito”, há uma reunião entre todos os condôminos, durante a qual vários personagens assumem a autoria do roubo do interceptador, por diferentes razões. Marta diz que roubou o aparelho para levar os vizinhos a pensar que agora alguém ouvia todos os “gritos” deles, tão incômodos quanto os do filho dela. Gilberto (Walmor Chagas) diz que queria ajudar Marta e ter a chance de estudar, como antropólogo, o comportamento dos vizinhos. O síndico Otávio (Edson França) diz que queria impedir que o prédio ficasse desvalorizado com a polêmica em torno de Marta e Paulinho e por isso cometeu o roubo, para depois incriminar a vizinha. (MEMÓRIA GLOBO)

De todos os presentes na reunião, apenas Sérgio sabe a real identidade do ladrão, mas ele decide encerrar o inquérito sem processá-lo argumentando que ele acabou prestando um grande serviço a todos ao ajudar a resgatar a filha de Edgard. No meio da reunião, Marta é avisada que Paulinho morrera durante o sono. Todos os moradores se unem para providenciar o velório e a cremação do menino. Durante a cerimônia, cada um deles relembra a própria infância e se arrepende dos seus atos.

Marta decide espalhar as cinzas do filho por todos os bairros em que viveu e foi expulsa durante os anos. Na cena final, ela sobrevoa São Paulo de helicóptero, atirando punhados de cinzas sobre a cidade. Gritos idênticos aos de Paulinho são ouvidos enquanto a câmera passeia por sobre os prédios. Na tela, surgem as palavras: “E a semente vai germinar, brotar, crescer, florescer e dar frutos” (MEMÓRIA GLOBO). Em cena de flashback, somente para o público, é revelado que a verdadeira autora do roubo foi Marta.

O que nos interessa analisar nessa trama é o personagem Agenor¹⁰⁵ (Rubens de Falco). O rapaz é filho do fazendeiro Sebastião (Castro Gonzaga) e da recatada Branca (Ida Gomes). Preocupado com o futuro do filho, que “nunca havia ido a uma zona”¹⁰⁶, Sebastião vende algumas propriedades, compra ações em um banco importante e muda com sua família para São Paulo. Por deter grande parte das ações, indica o filho Agenor para um importante cargo de chefia.

Durante o dia, o personagem era um executivo que se vestia de forma impecável. Durante a noite, ele saía com roupas extravagantes, excêntricas e perambulava pelas ruas de São Paulo. Seus pais se mostravam preocupados com essa maneira exagerada de Agenor. Ficavam também preocupados com que os vizinhos diriam caso o encontrassem pelos corredores. Agenor não utilizava o elevador social quando saía de noite, preferindo sair pela garagem. O ator Rubens de Falco, também argumenta sobre a dubialidade de seu personagem e afirma que outros atores recusaram o papel por temer o estigma.

Todos os atores chamados para o papel recusavam, porque era um personagem dúbio. Eu achei que ele não tinha nada de dúbio, era apenas um cara que não se encontrava. A novela do Jorge Andrade passava-se em uma semana. Começava numa sexta-feira e acabava no outro domingo. Só que nessa semana aconteciam 120 capítulos. O meu personagem era um diretor do Banco do Brasil. Passou a ser funcionário, porque diretor do Banco do Brasil não pode ser dúbio (naquela época, pelo menos, não podia), e ele era castrado, tanto pela mãe, que o protegia muito,

¹⁰⁵ O personagem é assim apresentado no Boletim de Estreia da telenovela. “Chefe adjunto de um banco renomado, leva uma vida dupla. Discreto e calado durante o dia, é inquieto e extravagante à noite, quando passeia pelos bares da cidade para se divertir com a observação do comportamento alheio. Acha gratificante o relacionamento com a cidade, pois nela encontra possibilidades de vida social, opções de evolução cultural e liberdade pessoal. Fez opção consciente pela solidão e esse aspecto da metrópole não o perturba”. (BOLETIM DE ESTREIA – O GRITO, 1985, p. 7).

¹⁰⁶ A cena foi ao ar no capítulo 22, *apud* ANZUATEGUI (2012, p. 111).

quanto pelo pai que achava que ele não era homem¹⁰⁷. Durante a semana, era um homem normal, que ia trabalhar, sempre calado, mas, toda sexta-feira, saía pela Av. Ipiranga com a São João, vestido de uma maneira muito estranha, para *ver* as pessoas. Era mais um *voyeur* do que qualquer outra coisa. E, quando voltava para casa, se trancava no quarto e o quarto era uma jaula de leão e ele ficava andando de um lado para o outro como um leão enjaulado, sabe, sem parar, tamanho era o desespero de não conseguir dar um sentido à sua vida. Acabava sempre no telefone, falando com o Centro de Valorização da Vida, o CVV; só aí ele se acalmava. Em casa, eu tenho uma carta que eles me mandaram na época, agradecendo a menção ao trabalho deles. (LICIA, 2005, p.100-101)

Não podemos afirmar que Agenor era transgênero ou até mesmo um crossdresser¹⁰⁸, não sabemos ao certo que roupas eram essas, mas certamente não foram roupas absolutamente femininas. Há indicações nos roteiros sobre camisa justa com uma echarpe de plumas¹⁰⁹; também encontramos indicação de uma roupa em estilo hippie.

Logo no primeiro capítulo, Jorge Andrade apresenta Agenor como voyeur, como pode ser percebido na descrição dessa cena.

SALA AGENOR - BANCO

Corte para Agenor parado diante das vidraças e observando Marina e Rogério, ainda parados na calçada. Os dois estão rindo, felizes. Agenor, impecavelmente vestido, contrai o rosto, amargurado. Percebe-se que a felicidade de Rogério não lhe faz bem. Como um voyeur, ele examina os dois namorados, fixando-se no rosto de Rogério. Estampa-se em seus olhos, em secreto e inconfessável desejo. A secretária entra. (O GRITO, capítulo 01¹¹⁰).

Não há diálogos, apenas Agenor observava o romance de Marina (Françoise Fourton) e Rogério (João Paulo Adour) e não se sentia contente. O amor alheio frustrava, de certa forma, o personagem de Rubens de Falco. Os possíveis problemas sexuais de Agenor também são expostos, no primeiro capítulo, por Sebastião e Branca:

APARTAMENTO AGENOR

Sebastião: (*concentrado*): A gente mora no mesmo prédio e ninguém cumprimenta, Branca!

Branca: Gente da cidade grande é assim mesmo... muito mal educada!

Sebastião: (*exaltado*): Ainda não sei nem quem mora no apartamento ao lado.

¹⁰⁷ Não encontramos, nos scripts, referência ao Banco do Brasil.

¹⁰⁸ Termo utilizado para pessoas que utilizam roupas e objetos do gênero oposto. Não é considerado uma identidade de gênero.

¹⁰⁹ Informação de Sabina Anzuategui.

¹¹⁰ Todas as citações de roteiros das telenovelas presentes neste capítulo (a exceção de “Assim na Terra como no Céu”) foram consultadas no Centro de Documentação (CEDOC) da Rede Globo, no Rio de Janeiro, graças ao apoio do programa Globo Universidade a essa pesquisa. As telenovelas “O Grito”, “O Astro”, “Dancin’Days”, “Morrón Glacé”, “Ciranda de Pedra” e “Partido Alto” foram lidas no período de janeiro e fevereiro de 2012.

Branca: Sei que é artista de novela, mas nunca vi na televisão. Mora com uma negra muito antipática.

Sebastião: (*interessado*): Como sabe?!

Branca: (*um pouco consigo mesma*) Eu sei! Sei mais coisa sobre este prédio... do que você pode imaginar!

Sebastião: Mas quem disse, Branca? Alguém conversa com você.

Branca: A empregada do quarto andar. As empregadas sabem de tudo.

Sebastião: (*de repente*): Precisamos arranjar uma empregada!

Branca: Eu mesmo gosto de cozinhar.

Sebastião: Assim, tenho com quem conversar... alguém que saiba do que se passa à nossa volta.

Branca: Para ir contar nos outros apartamento o que se passa no nosso? É isto que você quer?

Sebastião: (*caindo em si*): Não

Branca: Não podemos permitir isto, precisamos defender o nosso filho.

Sebastião: (*abaixa a voz*) Mas ele sai... daquele jeito, Branca todo mundo vê!

Branca: Nunca usa o elevador social. Sai e entra pela garagem. Ninguém vê! Se alguém tivesse comentado alguma coisa eu já saberia.

Sebastião: (*ansioso*): Onde será que Agenor vai, Branca?

Branca: (*paciente*) Pra que saber, Sebastião! Ele gosta do mundo dos artistas, deve ir lá!

Sebastião: (*retesado*): Um homem que ocupa uma posição! Sair fantasiado, o que mais não se verá! (O GRITO, capítulo 01).

O diálogo mostra a preocupação dos dois com o futuro do filho, ou seja, um casamento heterossexual e que dele nasçam vários filhos. Essa seria a deixa para Sebastião poder retornar para sua vida no campo, já que ele não suporta a frieza das pessoas de uma grande metrópole como São Paulo.

Agenor era angustiado, carente e não se sentia confortável em falar de seus dramas pessoais com ninguém. O refúgio de Agenor era o Centro de Valorização da Vida (CVV), contudo o espectador não soube do teor das conversas de Agenor com o atendente da CVV. Branca, mãe de Agenor se mostrava dúbia – queria que o filho se abrisse com ela, mas ao mesmo tempo temia escutar a verdade.

QUARTO DO AGENOR

Corte para Agenor deitado de costas para Branca, que está sentada na beirada da cama.

Branca: Por que não me conta, filho? Eu sou sua mãe, compreende você mais do que pensa! A mãe pode ouvir tudo de um filho. Desabafe! Eu ajudo você

De repente, Agenor se volta para Branca com o rosto congestionado, Branca tem um ligeiro movimento de recuo.

Agenor: Mamãe, deixe de me tratar como seu eu fosse um menino!

Branca: Menino ou não... é meu filho.

Agenor: Que está com 40 anos... e guarda dentro de si coisas que não gosta, que não pode revelar!

Branca: Não pode por quê?

Agenor: (*exalta-se*) Porque não posso!

Branca: Mas você não falou no telefone?

Agenor: Falei para uma voz impessoal, sem rosto, sem corpo... apenas uma voz que vinha pelo telefone.

Branca: Para mim é que devia falar! Trouxe você para o mundo como é. Se alguma coisa está errada... a culpada sou eu! Eu mereço ser castigada, não você.

Agenor: (*retesado e consigo mesmo*) Como vou enfrentar o prédio, sem saber quem me ouviu!

Branca: Ninguém vai ficar sabendo de nada.

Agenor: Mas as cartas não há ameaça de chantagem? Eu ocupo posição importante no banco. O chantagista pode perfeitamente se lembrar disto e exigir.

Branca: Exigir o quê?

Agenor: Nada, nada!

Branca: Diga, meu filho! Se não disser não podemos ajudar você.

Agenor: (*concentrado*) Ninguém pode me ajudar!

Branca: Não diga isto!

Agenor: Ninguém pode me ajudar! (*meio perdido*) É como se até agora eu estivesse mentindo a mim mesmo.. Não admitindo a verdade! Ela era como qualquer coisa não definida... um sonho mau que não conseguimos lembrar com nitidez! No momento em que alguém descobre, ela passa a ser uma realidade cruel... e você fica só e nu diante de sua verdade.

Branca: Mas.. sobre o que está falando, meu filho?!

Agenor: Todos nós temos muitas faces... e a minha pior face pode ser revelada de uma hora para outra. Sem que eu possa fazer nada!

Branca: Acha que vão fazer chantagem com você?

Agenor: Tenho certeza que vão.

Branca: Não diga nada a seu pai. Sebastião está velho e é muito exaltado.

Agenor: O pior é que a chantagem também pode ser feita contra ele. (O GRITO, capítulo 28).

Outra preocupação de Branca era que, com o roubo do interceptador, foi possível escutar todas as conversas entre Agenor e o CVV. A preocupação de Sebastião era arrumar uma mulher para o filho. Após tentativas frustradas, ele se dirige a Kátia (Yoná Magalhães), moradora do apartamento 101, que não era uma mulher convencional: era desquitada em uma época conservadora. Kátia era uma sobrevivente do incêndio do edifício Joelma e sempre se recorda dessa tragédia. Seu comportamento emancipado era questionado pelos moradores do prédio.

Sua primeira aproximação com Kátia acontece por iniciativa do pai, Sebastião. Ao perceber o comportamento exuberante da secretária, Sebastião a procura e lhe oferece Cr\$ 20 mil: —Meu filho vai casar... mas antes precisa conhecer uma dona formosa e com uma certa experiência! Kátia recusa: —Cada um é o que é! E daí? Respeite seu filho e respeite a mim! Mas Kátia se comove com o caso, e faz contato com uma prostituta, que deseja apresentar a Agenor como se fosse uma amiga. (ANZUATEGUI, 2012, p. 112)

A princípio Kátia recusa a proposta de Sebastião, contudo ela se solidariza com o estado emocional de Agenor e se tornam amigos. Da amizade nasce um amor. A solidão de

ambos e o comportamento não convencional os une. Ela sente-se feliz por encontrar um “homem limpo” e ele por acreditar ter encontrado um amor. Sebastião sente feliz pelo filho ter virado um homem. Branca, por sua vez, não gosta de Kátia, acha-a vulgar e acredita que o filho merecesse outra mulher.

Agenor: Foi ela a única... com quem me realizei... com quem me senti um verdadeiro homem. Todo o dinheiro que tenho não vale isto, vou me casar com Kátia. Seja ela o que for, portanto... aceite a ideia e começa a respeitá-la

Branca: (*retesada*): Respeitá-la!

Agenor: É isso mesmo, respeitar a Kátia... se não quiser que eu fique contra a senhora.

Branca: (*atônita*): Teria coragem, meu filho?!

Agenor: Compreenda, mamãe, Kátia é tudo para mim nesta quarta-feira... eu comecei a viver. Até hoje eu estava morto, morto, compreende? É a ela que devo a vida. Pode fazer de mim o que quiser. (O GRITO, capítulo 110)

A última cena de Agenor (com diálogos) na trama de Jorge Andrade é no capítulo 123, em que ele anuncia aos familiares que vai se casar com Kátia “na próxima semana”. Recordamos que a telenovela se passou em apenas seis dias, logo, uma única noite de amor pôs fim às angústias de Agenor. Esse foi um dos pontos da crítica de TV, como se pode observar na seguinte passagem do texto de Maria Helena Dutra:

O autor deixou de fora a extrema vitalidade desta cidade e apenas limitou-se a fazer os personagens discutirem alguns de seus monstruosos problemas através de uma pobre filosofia, digna de qualquer Almanaque Capivarol. E este realmente foi o crucial defeito da novela. Optando pela discussão de ideias, em lugar da ação, o autor, apesar de declarar não ter recebido nenhuma censura ou pressão, não conseguiu transmitir o real, sério e verdadeiro, como anunciava, e ficou infelizmente nas usuais falsificações, irresponsabilidades e mentiras. Pois não dá para classificar de maneira diferente as personalidades, temas e suas soluções, que ele encontrou para a maioria dos seus personagens. Havia um antropólogo social, papel recitado por Walmor Chagas, digno de ser reprovado em exame de madureza pelos conceitos limitados, emitidos após exaustivas apresentações de dados estatísticos. Ao seu lado caminhava um homossexual latente - esperamos que seja esta a definição correta porque o problema era tratado com vitoriana sutileza - vivido por Rubem de Falco, que mais parecia sofrer de dispnéia do que qualquer outra coisa e que teve seu drama de 40 anos resolvido em apenas uma noite de amor. (DUTRA, 1976, s/p¹¹¹)

¹¹¹ Todas as citações de jornais e revistas presentes neste capítulo foram consultadas no banco de dados organizado pelo professor João Luís van Tilburg, da PUC-RJ, disponível no seguinte endereço: < <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>>.

A sexualidade de Agenor é difícil de ser explicada, mesmo com a leitura dos *scripts* da telenovela. O ator Rubens de Falco não viu problemas na união de Agenor e Kátia e disse que a união dos dois preencheu a solidão que os habitava.

Yoná Magalhães fazia um papel fantástico também, em que ela era uma sobrevivente do incêndio do Ed. Joelma, o prédio que queimou inteiro. Então são duas vidas sem destino, uma se salvou da morte e outro não consegue morrer. E o Jorge foi dando um caminho para os dois, as duas solidões juntas. (LICIA, 2005, p. 101)

Em sua tese de doutorado sobre a telenovela “O Grito”, Sabina Anzuategui (2012) dedica um espaço para a análise de Agenor. A pesquisadora não aponta o personagem como homossexual (como, por exemplo, aparece no verbete da telenovela “O Grito” no site da Memória Globo¹¹²), contudo ela utiliza o termo “androgenia” e argumenta:

No primeiro capítulo [da telenovela], o paralelismo entre Débora e Agenor é acentuado. O roteiro previa a passagem: Agenor está angustiado em seu quarto, diante do espelho, depois de falar com a mãe [Na expectativa de sair de casa com as roupas extravagantes]. Corta-se para Débora, muito bem vestida e olhando-se no espelho. Nas imagens do capítulo gravado, o paralelismo se destaca, pois Débora é mostrada com vestido avermelhado, cheio de babados, em plano geral (sem detalhar o rosto). Por um instante, o espectador pode se perguntar se é Agenor. O grau de androgenia é forte: o autor alterna, em vários personagens, os traços masculinos e femininos, ativos e passivos, variando as posturas de vigor e medo, ataque e defesa. (ANZUATEGUI, 2012, p. 119)

Enfim, é perceptível, pela trajetória de Agenor, a existência de um problema de gênero. Jorge Andrade (não sabemos se foi motivado pela censura federal) “converteu” o personagem e acabou com os dilemas dele e de Kátia. Nas palavras de Sabina Anzuategui (2011):

Essa regeneração em forma de final feliz parece hoje improvável e conservadora, se interpretada pelos princípios de afirmação do movimento gay. Mas Jorge Andrade estava muito distante desse tipo de militância. Sua preocupação se relaciona mais diretamente à falência da figura masculina e paterna, como aparece em outros dramaturgos do período. (ANZUATEGUI, 2011, p. 06)

A preocupação com a falência da figura masculina faz parte da própria biografia de Andrade e foi tônica de diversas peças teatrais. Contudo, o (futuro) casamento de Agenor e

¹¹² <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230146,00.html>>.

Kátia não deixa de ser uma realidade. Supondo que Agenor seja mesmo homossexual, o temor de uma possível estigmatização (e também objetivando agradar os pais) poderia levá-lo a optar por um casamento heterossexual. Tal prática é comum e pode ser notada em diversas pesquisas empíricas de cunho sociológico e antropológico¹¹³ realizada com homossexuais. Os dados revelam que mesmo com filhos, o casamento não dura *ad eternum*, os envolvidos não se realizam e optam em pôr um fim na união. Situação similar (mas movida por outros motivos) é narrada na telenovela “Brilhante”, a ser mostrada em um capítulo à parte.

4.2.3 O astro

No que diz respeito às telenovelas exibidas no horário das 20 horas, a primeira global que mostrou personagens homossexuais foi “O Astro”, de Janete Clair, exibida de 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978. A telenovela teve 186 capítulos e foi dirigida por Gonzaga Blota, com supervisão de Daniel Filho. Na trama, José Luís Rodi deu vida a Henry, o cômico cabeleireiro de Clô (Tereza Rachel). O principal mote dessa trama foi o assassinato de Salomão Hayala (Dionísio Azevedo) e Henry estava entre os suspeitos.

A história de “O Astro” girava em torno de Herculano Quintanilha (Francisco Cuoco), personagem que irradiava um magnetismo muito grande, exercendo forte influência sobre as pessoas que o cercavam. Foi a partir deste personagem que Janete Clair construiu todas as tramas e situações da telenovela. Herculano, além do fascínio pessoal e do carisma, possuía duas características fortes: a hipocrisia e a persistência com que lutava para alcançar seus objetivos. (BOLETIM DE ESTREIA – O ASTRO). Sobre a criação de Herculano, Mauro Ferreira (2003), aponta a inspiração de Janete Clair:

¹¹³ A exemplo dos artigos reunidos no livro organizado por GROSSI, UZIEL E MELLO (2007).

Criada pela autora originalmente em 1973, com o título de “O Bruxo”, a novela foi vetada pela censura. Cinco anos depois, aproveitando os ventos da abertura política que já começavam a soprar no Brasil, Janete desenvolveu finalmente a história, inspirada na ascensão meteórica de Lopez Rega, Ministro do Bem-Estar Social da Argentina no governo do ex-Presidente Juan Perón. Conhecido como *El Brujo*, Rega foi quem apresentou a vedete Maria Estela – batizada com o nome artístico de Isabelita – a Perón e, beneficiando-se do envolvimento dos dois, conseguiu com seu magnetismo pessoal um cargo no governo argentino quando Perón saiu do exílio e voltou ao poder. Rega inspirou a figura carismática de Herculano Quintanilha, mas as semelhanças biográficas eram mínimas e Daniel Filho, como sempre, pôs seu dedo mágico na concepção do protagonista. (FERREIRA, 2003, p. 109-110).

O eixo principal da história foi o confronto entre duas personalidades igualmente fortes, porém opostas: Márcio Hayala (Tony Ramos) e seu pai, Salomão (Dionísio Azevedo). Mas além deles, ou acima deles, estava a presença de Herculano que, embora não pertencendo à mesma estrutura familiar, se envolveu e influenciou todos os membros do clã. (BOLETIM DE ESTREIA – O ASTRO).

Outros importantes personagens gravitaram em torno desses três, como a fútil Clô (Tereza Rachel), esposa de Salomão e mãe de Márcio; a delicada Jôse (Sílvia Salgado) e sua irmã Amanda Mello Assunção (Dina Sfat), uma mulher forte, que é o pilar de sua família. Jôse é namorada de Márcio na primeira fase da telenovela, e Amanda se encanta por Herculano e, juntos, vivem diversas idas e vindas.

Salomão tinha três irmãos: o competente, ambicioso e mau-caráter Samir (Rubens de Falco), o fraco, alegre e comunicativo Youssef (Isac Bardavid), e o também ambicioso Amim (Marcelo Neto). Além dos Hayala e dos Mello Assunção, outra família presente da trama são os Cerqueira: Dr. Cerqueira (Enio Santos) e seu filho, o *bon vivan* Felipe (Edwin Luisi) – que, inclusive, tem um breve romance com Clô. O núcleo pobre dessa trama vivia às margens do Engenho Novo. Entre os principais personagens, se destacam: o rude Neco (Flávio Migliaccio), que havia dado um golpe em Herculano no passado, e a alegre e arrebatada Lili (Elizabeth Savalla).

O personagem homossexual dessa trama, Henry, é o cabeleireiro de Clô e amigo de Felipe e do seu “bando”. Henry aparece no segundo capítulo da trama. Deduzimos sua homossexualidade pela sua aparência e maneira, ou seja, pelas roupas e gestos efeminados.

Clô: Faça Henry entrar...

A empregadinha vai chamar o cabeleireiro. Abre a porta. Silvia entra com Henry, um jovem cabeleireiro.

Clô: Henry, meu querido!

Henry e Clô se beijam nas faces

Henry: A senhora está encantadora, madame.

Clô: Obrigada, Henry.

Silvia: Temos algumas confirmações para a recepção, dona Clô.

Clô: Ah, vamos ver.

Henry: Que perfume divino, madame. Que ambiente relaxante. A gente entra aqui e parece que entra noutro mundo.

Clô: Obrigado, Henry, você é adorável por isso. Sabe dar valor ao que merece.

Henry: Só admiro o que é belo. Sou um artista, madame.

Clô: Deixe-me ver os nomes confirmados. Tomara que os chatos estejam muito ocupados esta noite e não possam vir.

Henry: Vai ser uma noite de sonho, madame. Suas recepções são únicas. É sempre a mais elogiada nas colunas sociais, a mais badalada. No salão, as dondocas vivem assanhadas, loucas para serem convidadas, uma coisa de louco. Sei de gente que “daria” milhões para receber um convite seu. (O ASTRO, capítulo 02)

Este foi o diálogo de apresentação do personagem. É fácil observar seus gestos pela colocação dos diálogos de Janete Clair, especialmente à forma em que ele se refere à Clô, como uma “quase divindade”. Clô mantém uma amizade e cumplicidade com Henry, não havendo segredos dela para com ele. Henry dava informações sobre Clô para Felipe, no momento em que eles mantinham um romance. Nessa época, Salomão era vivo, mas não se importava com a presença de Henry em sua casa. Um tempo após a morte de Salomão, Clô se casa com Samir, seu ex-cunhado. Samir tem uma personalidade ainda mais forte que Salomão, todavia é mais dissimulado. Ao contrário do irmão, Samir não suporta que Henry frequente sua casa, especialmente seu quarto.

Samir não gosta de ver Henry no quarto dele e de Clô

Samir: Acho um atrevimento desse sujeito entrar nos nossos aposentos para pentear você.

Clô: Sempre foi assim, meu querido,

Samir: Não sei como meu irmão suportava. Olha, eu não quero mais esse tipo dentro do meu quarto.

Clô: Está parecendo seu irmão, igualzinho.

Samir: Não tem cabimento, Clô. (O ASTRO, capítulo 76)

É interessante observar que Samir utiliza a expressão “esse tipo” para se referir ao Henry. A expressão pode remeter à classe social e também à orientação sexual, em uma manifestação explícita de preconceito. Contudo, o *plot* de Henry não é só ser cabeleireiro de Clô. Ele fazia parte do chamado “bando” de Felipe, que traficavam entorpecentes e fazia pequenos furtos. Além de Felipe e Henry, fazia parte do grupo Mara Célia (Marília Barbosa), Niltinho (Betinho), Arturzinho e Dado¹¹⁴. Em sua coluna publicada no jornal “O Globo”, após o fim da telenovela, Artur da Távola (1978) não poupou críticas a esse grupo de Felipe:

Outro ponto falho, dever do cronista destacar diante do rol de acertos da telenovela, foi toda aquela turma do Felipe. Com exceção da Marília Barbosa e do rapaz cabeleireiro, o Henri (o nome do ator é José Luis Rodi), atores de alguma tarimba, as cenas daquele grupo estiveram pra lá de Marrakesh, nível de teatro amador, falsíssimo, inverossímil, mal dirigido, mal representado, muito ruim. (TÁVOLA, 1978, s/p).

O delegado (Newton Martins), desconfiado de Felipe, convocou todos os amigos dele para prestar esclarecimentos. Henry era o que estava mais preocupado com o interrogatório.

Henry: Estou em pânico de verdade. Se mamãe sabe que tou envolvido nesse caso... ela morre do coração.

Arturzinho: (*irritado*): Não fica aí enchendo o saco não! Mete também isso na sua cuca. Nenhum de nós tá envolvido!

Henry: (*chorando*): Não fala assim comigo! Já estou nervoso e você não pode gritar comigo!

Mara abraça Henry

Mara: Coitadinho, faz isso com ele não.

Henry: Toda vez que eu falo da mamãe ele grita assim! Até parece que não tem mãe! Bruto! Bruto!

Mara sorri e agrada Henri

Mara: Não amola ele não. Todos nós estamos muito tensos. (O ASTRO, capítulo 174)

Na verdade, a preocupação de Henry tinha sua razão de ser. Ao contrário dos outros membros do “grupo”, Henry estava envolvido com o crime e sabia de toda a verdade. Ele não queria prejudicar Felipe. Apesar de não ser verbalizado explicitamente, é possível que

¹¹⁴ Não conseguimos localizar o nome dos atores que faziam os personagens Arturzinho e Dado. Samira Campedelli (2001, p. 78) aponta Paula, personagem de Leda Lúcia como parte do grupo, contudo não encontramos referências a essa personagem na leitura dos scripts da telenovela. No site do “Memória Globo”, há indicação do nome da atriz como uma enfermeira da telenovela. O site Teledramaturgia não faz qualquer referência. Campedelli (2001, p. 88) ainda aponta que Paula (juntamente com Mara Célia, Niltinho e Dr. Cerqueira) foi presa por cumplicidade pela morte de Salomão Hayala. Campedelli não cita os personagens Arturzinho e Dado.

Henry nutrisse certa paixão por Felipe, da mesma forma que Mara. Felipe não demonstrou ser bissexual em nenhum momento da narrativa e também não estava interessado em Mara. Ambos, na verdade, eram instrumentos nas mãos de Felipe, fazendo tudo que o personagem de Edwin Luisi ordenava.

Henry, exercendo um pouco o lado cômico do personagem, chamava por sua mãe sempre que pressentia algum perigo. Outros membros do grupo, especialmente Arturzinho e Niltinho, não perdiam uma oportunidade para rebaixar o rapaz, aproveitando, sobretudo, de sua fragilidade e de sua homossexualidade.

Mara: Gente, ânimo, tudo bem, tá legal?

Henry: Mara?

Mara: (*aproximando-se*) Que foi?

Henry: Chama... minha mãe, tá?

Arturzinho: Henry! Larga de maricagem! Não tem nada que chamar mamãe! Tenho dó!

Henry: Me sinto perdido.

Niltinho: Calma... amanhã vai ser tua vez... e você vai se portar como um homenzinho, tá?

Henry baixinho

Henry: Eu quero minha mãe... eu quero minha mãe... (O ASTRO, capítulo 175).

Nesse diálogo é perceptível a manifestação do preconceito com as expressões “maricagem” e “se portar como homenzinho”. Acreditamos ainda que Henry só foi aceito no grupo devido à sua intimidade com Clô. Mara, contudo, entendia e respeitava o garoto, era a única que o estabilizava emocionalmente.

Por fim, chega o dia do depoimento. Pressionado pelo delegado, Henry admite que estava na cena do crime e que presenciou Felipe matando Salomão com uma pancada na cabeça. Felipe confessou tudo.

Felipe deitado. Delegado se aproxima com Henry, faz sinal para o guarda que abre a porta. Henry deve estar ainda sob o efeito de uma forte emoção. Felipe levanta-se

Felipe: Que foi?

Delegado: São grandes amigos, não são?

Henry: Felipe...

Felipe: O que você tá fazendo?

Henry: Eu... eu disse tudo...

Felipe: Tudo o que, cara?

Henry: A verdade daquela noite.

Felipe: Que noite? Tudo que? Tá querendo gozar com a minha cara?

Henry: Você sabe, Felipe.

Felipe: Sei do que? Desembucha, cara!

Delegado: Felipe, não adianta mais você querer continuar nos enganando. Quero ver você negar agora na frente do seu Henry, que viu você matar seu Salomão Hayala.

Felipe: Eu?! Eu não fiz isso!...

Delegado (forte): Vamos acabar com essa palhaçada?! Confesse Felipe Cerqueira! Eu já sei de tudo! Mas quero ouvir com suas palavras a sua confissão! Você matou Salomão Hayala!

Felipe: (*tentando avançar em Henry*) Seu ... canalha... seu dedo duro! Moleque! Você me entregou!

Delegado o detém

Henry: (*apavorado*) Felipe, não aguento mais... acabe logo com isso... é melhor! Você matou mesmo... eu estava apenas discutindo com seu Salomão... sem a menor intenção de matar... quando você acertou nele... vai negar isso a vida inteira? (*crise de choro, baixinho*) chega! Não aguento mais! Fala duma vez!

Felipe: (*grito*) Chega, digo eu!

Delegado: Você confessa?!

Felipe: Fui eu! Fui eu! Fui eu que matei aquele velho! Ele me humilhou demais, me obrigando a ir pro exterior! Me proibiu de voltar! Me ameaçou! Me forçou a entregar meus amigos naquela lista! Era um velho muito safado! Nunca perdoei o desgraçado de ter comprado minha dignidade com dinheiro! Eu matei! Matei sim! E acho que fazia isso de novo! Ele me humilhou demais! Me humilhou demais, merecia morrer! (O ASTRO, capítulo 183).

Felipe e Henry são detidos. Nesse capítulo, durante a prisão de ambos, aparece a mãe de Henry na delegacia. Ainda no último capítulo, Herculano foge do Brasil e vai ser assessor do presidente de um país, em regime ditatorial, na América Central. Valéria (Maria Helena Velasco), sua assistente, passa a namorar o presidente. Amanda chega a ir atrás de Herculano, mas desiste de viver o amor dos dois. O desfecho da história de Herculano e Valéria é bem próximo à vida de Lopez Rega e Maria Estela. Mais uma vez, o mundo real inspirando a ficção de Janete Clair. Foi justamente percebendo esses dois mundos (real e ficcional) que Carlos Drummond de Andrade deu o título de “usineira de sonhos” para Janete Clair, como retrata Mauro Ferreira:

A loucura não passou despercebida nem por Carlos Drummond de Andrade, que, em sua coluna no Jornal do Brasil, publicada após o último capítulo da novela, taxou Janete Clair de “Usineira de sonhos”, conclamou o Brasil a voltar à realidade e, no fim da crônica, concluiu que o fantasioso universo fictício da novela era mais confortável do que a vida real da época, pontuada por eleições indiretas e economia em desalinho. (FERREIRA, 2003, p. 109)

A crítica de TV especulou e se adiantou em desvendar o mistério em torno da morte de Salomão, como pode ser observado no texto de Maria Helena Dutra, publicado dez dias antes de o último capítulo ir ao ar:

Inocentes? Mas deixemos de bobagens e vamos ao que interessa: quem matou o tal Salomão? A poule mais alta indica a dupla Felipe (Edwin Luisi) e Henri (José Luiz Rodi), de acordo com os mesmos inconfidentes. É um dado absolutamente claro pela pista que Janete 'Christie' fez questão de mostrar sempre nas centenas de capítulos da novela: Felipe, minha gente, é filho de um construtor e Henri é um cabeleireiro. Trata-se de uma inspiração retirada diretamente da vida que nos cerca ou de um libelo para não deixar ninguém esquecer de Michel Frank e George Khour? O motivo para tal cometimento é também o mesmo do caso de Cláudia Lessin Rodrigues: drogas. Só que, na nossa estranhíssima televisão, esta palavra é proibida ao natural, só sendo permitida nos enlatados, em dublagem. Não se pode falar, nem contra. Daí o fato de que, há mais de seis meses, a turma do Felipe mais parece fazer contrabando de bolas de gude do que qualquer outra coisa mais perigosa. (DUTRA, 1978, s/p)

Mauro Ferreira (2003) explica que mesmo diante de todos os indícios, Janete Clair optou por manter Felipe como assassino, justamente para o crime ter os mesmos motivos que levou à morte a jovem Cláudia Rodrigues.

Janete chegou a considerar seriamente a hipótese de o assassino ser um dos irmãos do empresário (...) mas, certamente influenciada pelo crime da jovem Cláudia Lessin Rodrigues, em evidência nos jornais da época, a autora escolheu Felipe. Em ambos os casos policiais, o fictício e o da vida real, os envolvidos eram um jovem da alta sociedade viciado em drogas e seu amigo cabeleireiro. (FERREIRA, 2003, p. 112-113).

Enfim, “O Astro” foi um dos grandes sucessos de Janete Clair. Nessa trama a homossexualidade nada representou como uma perspectiva de “mudança social”, apenas trouxe um ar de comicidade para o personagem – fato comum dos personagens *camp* inseridos nas tramas na década de 1970.

No ano de 2011, inaugurando um novo horário de telenovela, a Rede Globo produziu um remake de “O Astro”, de autoria de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro¹¹⁵. No remake, a homossexualidade foi mais explorada. Ao contrário da trama de Clair, Felipe (Henri Castelli) é claramente bissexual e se envolve com Henri (João Baldasserini), que não

¹¹⁵ Exibida de 12 de julho a 20 de outubro, com 64 capítulos. Dirigida por Fred Mayrink, Allan Fiterman e Noa Bressane. Direção geral de Mauro Mendonça Filho.

era tão efeminado como em 1977/1978. A comicidade homossexual ficou por conta dos hilariantes Clayton (Frank Menezes) e Pablo (Pablo Sanábio), também cabeleireiros, mas trabalhavam no salão de Neco (Humberto Martins), que, ao contrário do personagem de Flávio Migliaccio, era um grande vilão.

4.2.4 Dancin' Days

A telenovela que substituiu “O Astro” no horário da 20h foi “Dancin’ Days”, o *début* de Gilberto Braga no principal horário da Rede Globo. Exibida entre 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979, com 174 capítulos, foi dirigida por Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo e codirigida por José Carlos Pieri.

O drama central da telenovela girou em torno de Júlia Matos (Sônia Braga), que, após doze anos de prisão, tenta reencontrar seu lugar na sociedade. Ela não se entregou às muitas dificuldades, especialmente em relação à filha Marisa (Glória Pires), criada pela sua irmã Yolanda Pratini (Joana Fomm), uma mulher possessiva, orgulhosa, presa a um mundo de convenções, a uma vida falsa e a um casamento sem amor com Horácio (José Lewgoy). Yolanda tem medo que Júlia possa exercer uma influência negativa sobre Marisa e procura afastá-las. (BOLETIM DE ESTREIA – DANCIN’ DAYS). O clima da telenovela girou em torno das discotecas. Tal elemento não estava previsto por Gilberto Braga, mas foi inserido pelo diretor Daniel Filho, como é revelado em sua autobiografia.

Eu estava chegando dos Estados Unidos, onde vi o enorme sucesso de um filme chamado *Saturday Night Fever* [Os embalos de sábado à noite]. O filme estava empurrando as pessoas para discotecas. Na história original de Gilberto havia um restaurante grã-fino, onde as pessoas se reuniam. Surgiu então a idéia de fazermos uma discoteca: as discotecas começavam a aparecer, mas ainda eram muito elitistas. Existia a famosa discoteca do Nelson Motta, e aí pensamos em dar o seu nome à novela: *Dancing Days*. (FILHO, 1988, p. 193-194).

O próprio Gilberto Braga (2008) não sabe exatamente o que levou “Dancin’ Days” a ser um grande sucesso. Além das histórias dos personagens, certamente o elemento discoteca chamou a atenção, era uma novidade no Brasil. Sobre o sucesso de sua telenovela, o autor pondera que

É difícil dizer. Acho que causou certo impacto por eu ter um temperamento de autor novo. Eu era o mais jovem dos autores e tinha uma formação diferente da maioria, muito influenciada pelo cinema americano. A novela tinha uma cara diferente, e acho que era a minha cara. Falava sobre o bairro de Copacabana, era muito autobiográfica, tinha a ver com coisas da minha vida. O espectador assistiu a algo que nunca tinha visto. (BRAGA, 2008, p. 381).

A briga entre Yolanda e Júlia é o fio condutor de toda a história. A família do advogado Franklin (Cláudio Corrêa e Castro) e sua esposa Celina (Beatriz Segall) vai se ligar fortemente com a história de Júlia, que se apaixona pelo filho mais velho do casal, Cacá (Antônio Fagundes), enquanto Marisa, prematuramente, se casa e tem um filho com Beto (Lauro Corona), irmão de Cacá.

O personagem homossexual da trama é Everaldo (Renato Pedrosa), o copeiro e fiel amigo de Yolanda Pratini. Everaldo aparece no quarto capítulo da trama. Enquanto ele limpava a prataria da casa, Marisa chega da praia e pergunta a ele sobre seus pais (referindo-se a Yolanda e Horácio). As grandes cenas do personagem são com Yolanda, de quem é “devoto”, amigo e fiel.

A cena seguinte mostra a cumplicidade dos dois, mesmo com o mau-humor de Yolanda. Na ocasião, Everaldo lê os cartões desejando sucesso à discoteca 17, empreendimento de Horácio.

Everaldo: (*lendo*): “Na certeza de que o 17 será o grande sucesso da vida noturna carioca, um grande abraço de Edgar Noronha Bahia”

Yolanda (*mau humor*): Um chato. Tá pensando que vai beber de graça porque tá mandando flor? Vai pegar igualzinho aos outros.

Everaldo: (*lê outro cartão*): “Grande noite, grandes anfitriões. Beijos e parabéns, Maria e Guto”.

Yolanda: Casalzinho bisonho. Você precisava ver a roupa ridícula que a Maria estava usando...

Everaldo: Amanhã saem as colunas sociais, não é?

Yolanda: Saem

Everaldo: Se me permite a observação, madame não está de bom humor essa manhã.

Yolanda: (*imitando o copeiro, gozadora*): E se madame não tá de bom humor, é melhor não falar com ela. (*muda o tom*). Vai, Everaldo, vai separar meu costume que eu vou sair. (DANCIN' DAYS, capítulo 31)

O personagem, que aparecia esporadicamente, vai ganhando espaço na trama. Everaldo era um copeiro muito dedicado, sabia como ninguém as regras de etiqueta e se aborrecia quando alguém não as seguia corretamente. Havia trabalhado em casas de famílias importantes, sabia algumas palavras em francês (era neste idioma que ele se referia a Yolanda) e era culto, um profissional exemplar. Por isso, Alberico (Mário Lago), na tentativa de se recuperar financeiramente, decide abrir uma escola para copeiros e contrata Everaldo como um dos instrutores.

Everaldo ficou comovido com o convite, mas só aceitou após a permissão de Yolanda. Ficou tudo acertado entre eles, no intervalo entre o almoço e o jantar, Everaldo dava suas aulas aos aspirantes a copeiros. Contudo, como em outros projetos de Alberico, a escola não vai adiante. Imerso em dívidas, ele se vê obrigado a desistir do projeto.

Nesse ínterim, Horácio separa-se de Yolanda. Enquanto Júlia começa a se sofisticar e enriquecer, sua irmã, gradativamente, vai ficando sem dinheiro. Precisava de um marido. A primeira tentativa é conquistar Hélio (Reginaldo Faria), um quarentão desquitado e com ótima situação financeira. Todavia, Hélio não vinha de uma família tradicional, não dominava todas as regras de etiqueta e não inspirou a simpatia de Everaldo. Yolanda percebeu a situação e questionou o funcionário:

Yolanda: Não estou completamente satisfeita não.

Everaldo: Mas eu garanto que me esmerei no serviço. Se madame ao menos pudesse apontar uma falha.

Yolanda: Você parece que não simpatiza com o Dr. Hélio e não faz esforço nenhum pra não deixar isso bastante claro.

Everaldo: Não seriam filigranas perceptíveis apenas a pessoas mais sutis?

Yolanda: Não fica falando assim que eu perco o tipo e acabo rindo, Everaldo. Pelo amor de Deus. Você não simpatiza com o Hélio?

Everaldo: Sou forçado a responder?

Yolanda: Vamos pensar no seguinte. Suponhamos que eu... que eu resolva me casar com o Hélio... você não teria prazer em trabalhar pra nós?

Everaldo: Madame teria de ensinar a esse rapaz maneiras à mesa. (DANCIN' DAYS, capítulo 77).

Com uma boa situação financeira e percebendo a ruína da irmã, Júlia decide chamar Everaldo para trabalhar como copeiro em sua residência. O mordomo, que jamais trairia sua patroa, prontamente recusou o convite. Yolanda resolve dar uma lição na irmã e, para tanto, testa a fidelidade do funcionário:

Yolanda: Você é mesmo fiel a mim, Everaldo?

Everaldo: Madame não imagina a que ponto.

Yolanda: Se eu pedisse pra você uma coisa meio... meio complicada... só pra dar uma lição nessa infeliz... você era capaz de fazer?

Everaldo: Por madame eu só não faria o humanamente impossível.

Yolanda: Pode ser meio chato. Você tem que ser muito meu amigo mesmo pra aguentar a parada... porque ela pode fazer charme pra você, sei lá...

Everaldo: Além de madame eu sou suscetível ao charme de apenas outra mulher nessa vida.

Yolanda: Tem outra, Everaldo?

Everaldo: Greta Garbo.

Yolanda: (*rindo*) Então a Júlia vai se arrepender de estar me provocando... (DANCIN' DAYS, capítulo 85)

Everaldo acata o pedido, vai até a casa de Júlia e escuta a proposta. Por fim, recusando o convite, o personagem de Renato Pedrosa debocha da ascendente e diz que só trabalha em casa de grã-finos, e segue apontando diversos problemas na decoração do apartamento de Júlia. A referência à atriz Greta Garbo¹¹⁶ não é em vão. O copeiro tinha uma vasta cultura cinematográfica e apreciava ópera, sendo essas suas únicas diversões, conforme atestado no seguinte diálogo.

SALA DE YOLANDA - NOITE

Yolanda: Me conta uma coisa. O quê que você faz nas noites de sábado?

Everaldo: Quando madame não precisa de mim, vou a uma cinema ou vejo televisão, no meu quarto.

Tempo. Yolanda deprimida

Everaldo: Madame não vai sair?

Yolanda: Não. O Hélio tá jogando pôquer e eu tô tão sem paciência pra ler...

¹¹⁶ Greta Garbo, nome artístico de Greta Lovisa Gustafson, nasceu em Estocolmo - Reino da Suécia e Noruega, em 18 de setembro de 1905, considerada a quinta maior estrela da sétima arte pelo Instituto Americano de Cinema. Dentre os filmes interpretados por Greta Garbo, podemos destacar *A Rainha Cristina* (1933) dirigido por Rouben Mamoulian, onde a atriz protagoniza a rainha que se abdica do trono da Suécia protestante por ter convertido ao Catolicismo. Greta passou por uma grande reclusão após as críticas negativas ao filme "Duas vezes meu" (1941), seu último filme foi "A Duquesa de Langeais", em 1949. Greta Garbo faleceu em 15 de abril de 1990 conta da uma pneumonia.

Everaldo: Não era hoje o jantar de D. Lucy?

Yolanda: Não tô a fim não, não tô a fim de nada.

Everaldo: O filme de meia-noite vai ser muito interessante, na televisão. (DANCIN' DAYS, capítulo 87).

A vida de Everaldo gira em torno da de Yolanda. O rapaz não tem qualquer relação afetiva durante o transcorrer da trama. A crise financeira de Yolanda está cada vez pior, ela precisa demitir alguns funcionários, mas não quer se desfazer do copeiro. Everaldo, em outra prova de lealdade, passou a fazer todos os afazeres domésticos: lavava, passava, cozinhava e ainda deixava a prataria brilhando. Antes de demitir a cozinheira, Yolanda pede a Everaldo se pode atrasar o pagamento dele; o motivo: a grã-fina precisava de um novo vestido.

Yolanda: Um assunto confidencial

Everaldo: Como de hábito, madame pode contar com toda a minha discrição.

Yolanda: Você sabe melhor do que ninguém que desde que o Horácio e eu nos separamos a minha situação financeira não anda lá essas coisas...

Everaldo: O bom maitre d'hotel não tem olhos, ouvidos e muito menos boca!

Yolanda: Esse mês, Everaldo, eu estou meio apertada. Paguei a Alice ainda há pouco, porque já sei que se eu atraso vai comentar com as outras cozinheiras do prédio, eu conheço o tititi da área de serviço...

Everaldo faz o sinal da cruz. Detesta a cozinheira

Yolanda: Estou com o seu pagamento no banco. Se você estiver precisando de dinheiro, pago nesse instante, mas acontece que eu vi um vestido ontem, numa loja, ah. Everaldo, um sonho... não tenho comprado roupa nenhuma, você é testemunha.

Everaldo: Acho uma pena.

Yolanda: Início do mês eu recebo, estou com dinheiro empregado, você sabe... o que eu queria saber é se você se importaria, dependendo das suas necessidades, de eu atrasar o seu pagamento mais um pouco. Porque vai haver uma festa badaladíssima no Dancin' Days. A discoteca do Hélio... eu não aguento mais estar repetindo roupa...

Everaldo: A senhora não tem com o que se preocupar. Não preciso de nada. Tenho minhas economias.

Yolanda: Você é um amor!

Everaldo: Um vestido de madame é muito mais importante do que qualquer coisa com que eu pudesse sonhar em fazer! (DANCIN' DAYS, capítulo 94)

Para Everaldo, um novo vestido para Yolanda era muito mais importante que seu salário. Ele não tinha vida própria. Inclusive, disse que quando não havia temporada de ópera no Rio de Janeiro, ele não tinha com o que gastar dinheiro. Após um tempo, Yolanda desiste de tentar casar-se com Hélio, mas logo arruma outro pretendente. Trata-se de Arthur (Mauro

Mendonça), um editor de revista que regressa ao Brasil. Inicialmente, Arthur se envolve com Júlia, mas logo Yolanda passa a disputá-lo com a irmã.

Após um tempo, Horácio resolve dar uma farta pensão para Yolanda, fazendo-a se recuperar financeiramente. A cena exibida no capítulo 150 é uma das mais emocionantes da telenovela. Era noite de Natal, Yolanda nem se lembrava, pois estava mais preocupada com os preparativos para um cruzeiro ao exterior que faria em breve. Everaldo prepara, com pompa, uma linda ceia.

Yolanda de jeans, à vontade, fazendo listas na sala. Everaldo se aproxima, formal.

Everaldo: A ceia de madame está servida...

Yolanda: Já não é sem tempo, Everaldo... tô com fome.

Yolanda se aproxima da mesa. Apenas um lugar posto. Requentadíssimo. O maior aparato possível.

Yolanda: Pra que isso tudo, Everaldo?

Everaldo: Eu não podia deixar madame passar o Natal em brancas nuvens... preparei seus pratos prediletos...

Yolanda: Você é um amor...

Everaldo: Madame prefere receber o seu presente antes ou depois?

Yolanda: Você... você comprou um presente pra mim?

Everaldo: Apenas uma lembrança, como todos os anos...

Yolanda: Puxa, Everaldo, eu tô tão sem jeito... Eu não tava lembrando que era Natal... não tô ligada... vou viajar e tudo... eu não lembrei de comprar nada nem pra você nem pra ninguém...

Everaldo: Não tem a menor importância.

Everaldo puxa a cadeira para Yolanda sentar. Yolanda não senta.

Yolanda: Não, Everaldo. Se eu vou ganhar presente eu quero agora!

Everaldo vai para cozinha, todo contente. Yolanda olha a mesa. Leva as mãos à cabeça. Deve ser um couvert requintado demais pra uma pessoa só. Everaldo volta com uma caixa. Entrega a caixa a Yolanda.

Everaldo: Feliz Natal...

Yolanda abre a caixa. O presente é uma caixa de música. Everaldo ajuda a fazer funcionar. Yolanda fica olhando a caixa de música, emocionada. Tempo. Termina a música. Everaldo puxa a cadeira pra Yolanda sentar.

Yolanda: É lindo...

Everaldo puxa novamente a cadeira, pigarreia.

Yolanda: Não, não, não vai ter graça nenhuma eu comer aí sozinha. Vamos ver se eu ainda sei botar um couvert...

Everaldo: Pra quem, madame?

Yolanda: Não interessa, deixa de ser curioso, pega a mesinha auxiliar...

Yolanda começa a apanhar louça enquanto Everaldo vai buscar a mesinha auxiliar.

Corta para outra cena

Yolanda termina de colocar um couvert exatamente igual ao que Everaldo havia preparado. Mesinha auxiliar ao lado do lugar de Yolanda. Everaldo cabreiro, trazendo a ceia.

Yolanda: É... eu acho que ainda sei colocar um couvert.

Everaldo: Trago os pratos quentes também?

Yolanda: Claro! O quê que você está esperando?

Everaldo sai e volta com travessa em cima de réchaud com fogo em baixo.

Everaldo: O convidado da madame não está atrasado?

Yolanda: Senta aí Everaldo.

Everaldo: Como?

Yolanda: Senta. Nós vamos comer juntos.

Everaldo: Ao lado de madame?

Yolanda: Deixa de bobagem, Everaldo. Natal. Vamos comer juntos. Eu mesmo sirvo.

Everaldo: Mas não saberia... não, Madame, não tem cabimento...

Yolanda: Senta! É uma ordem! Não discute comigo. Ta ficando confiado, depois de velho?

Everaldo senta-se. Yolanda começa a servir um prato frio.

Yolanda: Feliz Natal!

Reação de Everaldo emocionado.

Yolanda: Não fica com essa cara de pascácio! Conversa! Vamos lá! Fala da Greta Garbo! Me conta de novo o final da “Rainha Cristina”

Everaldo conta a Yolanda o final do filme “A rainha Cristina”. Termina falando do close final. CAM fecha em Yolanda, emocionada de estar dando uma alegria ao seu fiel copeiro. (DANCIN’ DAYS, capítulo 150)

É perceptível a comoção de Yolanda. A mulher aparentemente fria dos primeiros capítulos dá lugar a uma pessoa que se permite chorar ao ver a dedicação e o amor de seu copeiro. Para dar alegria ao fiel funcionário, ela escutou, mais uma vez, o final do filme “A rainha Cristina” estrelada por Greta Garbo, a outra diva de Everaldo. O copeiro estava duplamente emocionado, está falando com (e sobre) suas principais razões de viver: Yolanda Pratini e Greta Garbo.

A cena de despedida do personagem Everaldo é igualmente emocionante. Acontece no último capítulo da trama de Gilberto Braga, antes do desfecho principal: a última briga de Júlia e Yolanda. Nesse momento, Yolanda tinha retornado do exterior. Mesmo com a pensão do ex-marido ela decidiu trabalhar e conseguiu um emprego. Apressada para ir para o serviço, é a Everaldo que ela pede ajuda.

Everaldo arruma a sala, cantarolando. Yolanda entra, pronta pra sair por trabalho, agitada, atrasada.

Yolanda: Chama o elevador pra mim, Everaldo... chama depressa que eu tenho que estar na revista às nove horas...

Everaldo vai chamar o elevador. Yolanda pega pastas com muito papel dentro, sai carregada. Resolve tirar brincos pingentes que está usando. Everaldo volta do hall.

Everaldo: Já está aí.

Yolanda: Besteira eu usar esses brincos. Fico tirando e botando o tempo inteiro no trabalho, eu falo demais no telefone... guarda no meu quarto, Everaldo, por favor...

Everaldo apanha os brincos. Yolanda vai sair. Volta-se

Yolanda: Vem gente ver o apartamento de tarde. Parece que é uma proposta bem melhor. Mostra enfeitando bastante o pavão, Everaldo...

Everaldo: Madame pretende mesmo ir morar em apartamento pequeno?

Yolanda: Pra onde quer que eu vá eu te levo, Everaldo, não fica preocupado...

Yolanda beija no rosto, sem marcar, como uma coisa que está agora habituada a fazer. Yolanda sai. Everaldo passa a mão no rosto, com carinho, a bochecha que

Yolanda beijou. Pega os brincos de Yolanda, fica olhando. Tempo com Everaldo olhando os brincos de Yolanda com amor. (DANCIN' DAYS, capítulo 174).

O último capítulo da telenovela de Gilberto Braga foi repleto de *happy ends*. De certa forma, Everaldo teve o seu: um beijo de agradecimento de Yolanda Pratini. O último capítulo também mostrou a reconciliação das duas irmãs, após uma longa (e cômica) briga no salão da Dancin'Days. Júlia e Cacá terminaram a trama com juras de amor, em uma praia. Marisa acabou sozinha, porém mais madura e feliz. Beto, que já havia se separado de Marisa desde o meio da trama, depois de idas e vindas, tem seu final feliz ao lado de Verinha (Lídia Brondi¹¹⁷).

A importância de Everaldo para a telenovela e, de certa forma para a trajetória dos personagens homossexuais, é apontada por William Trevizani (2002) que argumenta: “enquanto Sônia Braga [Júlia Matos] discutia com sua irmã Yolanda Pratini (Joana Fomm), Everaldo mostrava que os homossexuais estavam instalados também nas coberturas de Copacabana, ainda que sob a pele de um caricato mordomo” (TREVIZANI, 2002, p. 42).

Everaldo não foi o primeiro mordomo/copeiro com devoção ao patrão¹¹⁸. Em “Assim na terra como no céu”, Konstantópulus (Lajar Muzuris) se mostrou bastante fiel e leal a Renatão (Jardel Filho). Everaldo, porém, é o primeiro protótipo de uma série de mordomos/copeiros homossexuais com devoção aos patrões. Em “Roda de Fogo” (1986 – de Lauro César Muniz, TV Globo, 20h), Jacinto (Cláudio Curi), um ex-torturador, foi o mordomo de Mário Liberato (Cecil Thiré), com um grande diferencial: ambos mantinham um relacionamento homossexual com práticas de sadomasoquismo. Em virtude de alguns crimes que cometera e com medo de uma possível revelação, Mário mandou um capanga matar seu

¹¹⁷ Lauro Corona e Lídia Brondi voltaram a fazer par romântico no início de “Os Gigantes”, analisada no capítulo 07.

¹¹⁸ O cinema produziu uma série de mordomos com total “devoção” aos padrões. Para ficar em um só exemplo, têm-se o marcante filme *Sunset Boulevard* (Crepúsculo dos Deuses) de Billy Wilder (EUA, 1950), em que o mordomo Max von Mayerling (Erich von Stroheim) fazia todas as vontades da decante atriz Norma Desmond (Gloria Swanson). Max não era homossexual, inclusive já tinha sido casado com Norma, antes de ela se tornar uma atriz. Esse filme foi uma das inspirações de Bráulio Pedroso em “O Rebu”, como mostraremos no capítulo 06.

fiel mordomo. Nesse ínterim ele já tinha se casado com Carolina D'Ávila (Renata Sorrah), ex-mulher do seu chefe, o poderoso Renato Villar (Tarcísio Meira), agora apaixonado pela juíza Lúcia Brandão (Bruna Lombardi)¹¹⁹.

Outro grande exemplo de mordomo homossexual que praticamente vive a vida dos padrões e não tem uma própria, foi o Eugênio (Sérgio Mamberti) de “Vale Tudo” (1988 – de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, TV Globo, 20h). Eugênio era fino e educado, falava inglês e francês, também tinha uma vasta cultura cinematográfica, não demonstrou ter um par romântico e quando não estava servindo os Almeida Roitman, ia ao cinema ou assistia televisão – da mesma forma que Everaldo.

Os exemplos mais recentes de “everaldos” em telenovelas foram apresentados em “Passione” (2010 – Sílvio de Abreu, Rede Globo, 21h) e em “Fina Estampa” (2011 – Aguinaldo Silva, Rede Globo, 21h). Na trama de Sílvio de Abreu, Arthurzinho (Júlio Andrade) se mostrou fiel e devoto, amigo¹²⁰ e confidente de Stela (Maitê Proença). Se Everaldo chamava Yolanda de “madame” (em francês), Arthurzinho se dirigia à Stela como “milady” (em inglês). Contudo, ao contrário dos mordomos/copeiros da década de 1970, Arthurzinho tinha um namorado, que apareceu junto a ele em uma corrida de bicicleta em que Sinval (Kayky Brito), filho de Stela e Saulo, foi campeão.

O caso mais recente é o hilariante Crodoaldo Valério (Marcelo Serrado), um dos grandes destaques de “Fina Estampa”. Mesmo com as constantes humilhações, ele se mantém fiel e leal a Tereza Cristina (Christiane Torloni). Crô, como é conhecido, se envolve afetivamente e tem uma vida sexual ativa. Além de Fred (Carlos Vieira), como foi mostrado em cenas de *flashback*, ele tem outro(s) namorado(s), com uma tatuagem de escorpião no pé.

¹¹⁹ Sobre a homossexualidade em “Roda de Fogo”, consultar VIVAS (2010).

¹²⁰ Em “Passione”, próximo ao fim da trama, no momento em que todos procuravam saber “Quem matou Saulo Gouveia”, nos é revelado que Arthurzinho foi contratado por Saulo para vigiar Stela. Ele era irmão de Laura (Adriana Prado), assessora de imprensa da Metalúrgica Gouveia e amante de Saulo. Contudo, Arthurzinho se encantou por sua “milady” e foi incapaz de contar alguma coisa a Saulo. Ele, inclusive, ajudava e incentivava a patroa em seus encontros com o jovem Agnelo (Daniel de Oliveira).

No momento em que estamos escrevendo¹²¹, a telenovela ainda não terminou, logo não sabemos quantos e quais são os namorados de Crô. O jeito peculiar (com referências ao Egito antigo e à Grécia clássica) de se referenciar às “divas”, também é um dos destaques desta telenovela; os nomes utilizados são muitos, entre eles: Rainha do Nilo, Cleópatra, Filha de Osíris, Pitonisa de Tebas, Sereia da Núbia, Divina Íris, Nefertiti. Porém, em seus momentos de raiva, Crô solta pérolas como: Jacaroa do Nilo, Vaca do Nilo e outras construções satíricas/pejorativas para se referir a Tereza Cristina. Se Everaldo tinha a Greta Garbo, Crô tem, como “segunda” divindade,¹²² a cantora Madonna.

Eugênio, Arthurzinho e Crô são versões modernas de Everaldo. Em todos os casos (talvez menos no personagem de Júlio Andrade) foi perceptível ver o vasto repertório cultural dos personagens. O bom gosto deles impera sobre o cotidiano das patroas. O que se mostra interessante observar é que as “divas” sempre aparecem em primeiro lugar, depois vem (ou não) a vida própria. Membros da estética *camp* e, também, reduzindo a homossexualidade, a comicidade, e ainda, a relação de obediência e “vassalagem”.

4.2.5 Marron Glacé

Exibida de 06 de agosto de 1979 a 1º de março de 1980, com 181 capítulos, Marron Glacé foi escrita por Cassiano Gabus Mendes, dirigida por Sérgio Mattar e Walter Campos, com direção geral de Gracindo Júnior e Gonzaga Blota. A história tinha como núcleo central os acontecimentos diários do bufê Marron Glacê, envolvendo dezenas de pessoas – da proprietária Clô (Yara Cortes) aos garçons. O local servia como elemento

¹²¹ Fevereiro de 2012.

¹²² Na casa de Crô há uma espécie altar/santuário em homenagem à cantora pop norte-americana.

catalisador de quase todos os personagens, que ali repartiam os seus dramas, alegrias e amores. (BOLETIM DE ESTREIA – MARRON GLACÉ). Esta telenovela foi muito elogiada, próxima ao seu fim, pelo crítico de TV do Jornal do Brasil, Paulo Maia, que aproveitou para alfinetar outros autores globais, como Janete Clair e Jorge Andrade:

O público gosta dessa receita doce, preferindo-a a pratos mais salgados que lhe reservam autores como Jorge Andrade, Lauro César Muniz e Dias Gomes, entre outros, muito embora nem sempre abandone em massa esses últimos. Cassiano tem um gosto todo especial pelo lumpemproletariado, por essa gente que depende, de alguma forma e diretamente, de uma casa rica para sobreviver. Suas babás e seus garçons são bonecos do mesmo barro, figuras da mesma estirpe humana. Suas novelas não têm aquele sabor kitsch de loucura absoluta que dona Janete Clair mantém sob controle, numa mágica invejável. Ao contrário, seu texto é certinho e, ao decorá-lo, tão fácil e tão correto ele é, os atores não têm a mesma dificuldade que têm ao enfrentar o sem nexos total da autora de Pai Herói ou os monólogos longos do autor de Os Ossos do Barão. (MAIA, 1980, s/p).

É com o grupo dos garçons que se desenrola o principal conflito da narrativa. Otávio (Paulo Figueiredo) foi para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar no Marron Glacé com o objetivo de vingar a morte do pai. Ele planeja tomar posse do bufê que acreditava pertencer à sua família. Otávio logo desperta a simpatia e confiança de Clô. Como parte do plano ele se aproxima das filhas da proprietária – Vânia (Louise Cardoso) e Vanessa (Sura Berditchevsky). Contudo, o que era uma vingança vira amor. Vanessa e Otávio se apaixonam. A moça desiste do casamento com o cirurgião plástico Fábio (Jorge Botelho), enquanto ele a esperava no altar.

Oscar (Lima Duarte), Nestor (Armando Bógus), Luís César (João Carlos Barroso) e Juliano (Ricardo Blat) são os outros garçons do Marron Glacê, subordinados ao gerente Waldomiro (Laerte Morrone) – um homem duro e intransigente com os garçons, os quais vigia cada passo. Waldomiro também gosta de bajular Clô, mas aos poucos vai perdendo o prestígio com a dona do bufê. Fechando o grupo, entra em cena *le grand chef de cuisine* – Pierre Lafont (Nestor de Montemar), o homossexual desta história.

Há trabalhos (como PERET, 2005) que apontam Waldomiro como homossexual, mas encontramos referências no texto de Cassiano Gabus Mendes para refutar esta hipótese.

Waldomiro tem dois relacionamentos afetivos na trama: Dayse (Maria Alves) e, posteriormente, chega a se casar com Lizete (Eliana Araújo). Já Pierre Lafont¹²³, ou melhor, Joaquim na Silva, como é o seu nome, pela sua aparência e maneira, demonstra ser homossexual. Como já era de se esperar, a sexualidade de Pierre/Joaquim não é debatida na trama e ele, logo ele, não apresenta nenhum par romântico.

Waldomiro não admite falhas de seus funcionários. Os garçons, especialmente, Oscar e Nestor, brincam, diversas vezes, com o jeito de Waldomiro se expressar, o que gerou diversos momentos cômicos na história. “Marron Glacé” é uma das precursoras do gênero na TV Globo. Mesmo no conforto da cozinha do bufê, Pierre também é vítima do “veneno” do gerente.

Em uma das brincadeiras com o gerente, a cozinheira da família de Clô, Filó (Chica Xavier), disse ao Waldomiro que Pierre havia servido um croquete com carne estragada. Buscando repreender o cozinheiro, Waldomiro e Pierre travam uma divertida briga:

Waldomiro: Joaquim... você está abusando da minha paciência!

Pierre: Joaquim, não, seu Waldomiro! Pierre Lafont.

Waldomiro: (*bravo*) Pare com isso, seu cretino! Um cozinheiro francês, jamais serviria croquetes com carne estragada.

Pierre: (*não sabe de nada*): Croquetes??? Quando?

Waldomiro: Isso é o cúmulo! Você que se diz um chefe de cozinha, tem o desplante de servir croquetes estragados??? Isso é motivo para você ser posto na rua, sabia?

Pierre: (*zozzo*) Mas do que é que o senhor está falando, seu Waldomiro??? Eu não estou entendendo...

Waldomiro: Não se faça de besta, Joaquim!

Pierre: Pierre! (*corrige*)

Waldomiro: Cale a boca!

Pierre: Que croquetes são esses?

Waldomiro: E se um estranho prova uma mercadoria dessas? Já pensou? E o nome do Marron Glacé?

Pierre: (*Já começa a ficar bravo porque não sabe de nada*) Ah, mon Dieu... eu vou ficar louco! Quem foi que comeu croquetes estragados aqui?

Waldomiro: Pra sua sorte, ninguém... porque a Filó experimentou antes! Olha aqui, seu relaxamento.

Pierre: A Filó?

Waldomiro: Desta vez eu vou passar por cima... mas na próxima, dona Clô vai ficar sabendo!

Pierre: (*bravo*): Sabe quando foi a última vez que eu fiz croquetes nesta cozinha?

¹²³ Peret (2005) aponta que o ator Nestor de Montemar chegou a protagonizar alguns comerciais de produtos culinários, graças ao grande sucesso de seu personagem na telenovela de Cassiano Gabus Mendes.

Waldomiro: (*saindo bravo*): Não me interessa! Quero um trabalho digno aqui dentro! Isso é o Marron Glacé, não o botequim do teu bairro... cozinheiro vagabundo

Pierre: (*zozzo, bravo e alto*): *Et alors?* O que estão esperando? (MARRON GLACÉ, capítulo 15).

Pierre não gosta que o chamem pelo seu nome de batismo (Joaquim da Silva). Ele se sente um verdadeiro cozinheiro francês, por isso o nome Pierre Lafont e o uso de termos em língua francesa no decorrer dos diálogos. Objetivando fazer “futríca”, Waldomiro avisa a Clô sobre o ocorrido. Pierre diz não ter culpa de nada, não sabia de que croquete eles estavam falando. Foi quando Filó disse a verdade: tudo não passou de uma brincadeira para aborrecer Waldomiro.

Dias depois, os funcionários de Clô travam outra briga. Uma noiva contrata o serviço do Marron Glacé para sua festa de casamento. Ela exige *Champagne*, caviar e demais requintes, mas gostaria que fosse servida uma canja de galinha no final da festa. Pierre se nega a fazer o prato. Waldomiro exige que ele obedeça ao desejo da noiva.

Waldomiro: (*goza*) Nem todo o mundo tem o seu paladar refinado, seu Lafont!

Pierre: Vai gozando, mas é isso mesmo... o que mais?

Waldomiro: E lá pelas onze e meia, você tem que servir um prato de canja!

Pierre: (*pasmado*) Canja???

Waldomiro: De galinha mesmo!

Pierre: Não... Isso eu me recuso!

Waldomiro: Ô, idiota... eles querem um prato quente no fim da festa... e pediram canja. Tá entendendo?

Pierre: Não, não tem cabimento!

Waldomiro: Olha aqui, Joaquim.. Por que é que você não abre seu próprio *buffet* e impõe a comida?

Pierre: Mas, seu Waldomiro, não tem cabimento uma canja. Manda o pessoal lá no boteco do Maneco... é mais fácil!

Waldomiro: (*bravo*) Não me amole... você entendeu?

Pierre: Canja, eu não faço...

Waldomiro: (*duro*) Faz!

Pierre: Não faço e não faço...

Waldomiro: (*cansado*) Mas será possível!

Pierre: Faço uma sopa de cebola francesa, caprichada...

Waldomiro: E qual é a diferença?

Pierre: (*riso; suspiro*) Logo se vê que o senhor é da Lapa mesmo. (MARRON GLACÉ, capítulo 18)

Mas uma vez foi Clô quem resolveu o impasse dos dois. Venceu o cozinheiro: foi servida sopa de cebolas francesas no casamento. Não é só no ambiente de trabalho que

Waldomiro tinha seus problemas. Sua vida afetiva com Dayse tinha altos e baixos. Quando Waldomiro perdeu o posto de chefia e passou a ser um simples garçom (o posto foi ocupado por Otávio) a moça não queria mais saber dele, dizendo com todas as letras: “Você era gerente... de repente não era mais. Ia ser sócio da dona... nem pintou. Era *maitre*... e de repente passa pra garçom de terceira”.

Aconselhado por Pierre, Waldomiro dá fim em seu relacionamento com Dayse e começa a namorar Lizete, amiga de Pierre. Contudo, após várias brigas e, especialmente após uma carona oferecida por Waldomiro em que ele deixa Pierre “há dois ônibus” da casa dele, os dois rompem definitivamente. A partir desse momento, começam pequenos ataques pessoais.

O último capítulo da trama de Cassiano Gabus Mendes não podia ser diferente. Uma briga generalizada entre Pierre e Waldomiro.

Waldomiro: (*normal*) Você já soube das últimas?

Pierre: Já soube sim. O tempo anda quente ai, não!

Waldomiro: Parece que o Otávio vai espirrar!

Pierre: É mesmo?

Waldomiro: E tenho a impressão que... a partir de amanhã, o Marron Glacé terá um novo gerente.

Pierre: Quem? O Oscar?

Waldomiro: Não, meu filho... o papai aqui!

Pierre: De novo?

Waldomiro: É, meu caro Pierre Lafont! Vamos acabar com esta boa vida aqui dentro! Vai começar novamente o regime de austeridade... de trabalho... de seriedade!

Pierre: Eu tenho uma outra opinião a respeito disso

Waldomiro: Qual?

Pierre: Eu acho que, se você assumir de novo a gerência... isso aqui vai virar a casa da Maria Joana.

Waldomiro: Como você se atreve a denegrir o meu trabalho?

Pierre: Porque eu conheço o seu trabalho! Você, só trabalha na base da fofoca e da futrica...

Waldomiro: (*posa*) Respeito comigo.

Pierre: Ah, vai andar Catarina... estou cheio dessa pose. E não me venha dar ordens aqui, porque aqui dentro, ninguém te respeita! Você é uma doença...

Waldomiro: E você... é um cozinheiro de meia tigela. Vou te emprestar para o Maneco, pra você fazer feijoada, só aos sábados.

Pierre: Eu sou Pierre Lafont, chefe da cozinha.

Waldomiro: Azulão, me socorre aqui que eu vou matar esse rinoceronte

Pierre: Vem, vem

Corre todo mundo pra segurar o Pierre

Pierre: Me larguem... eu quero arrancar a orelha dessa dobradinha amanhecida!

Waldomiro: Vem, cara de quiabo... vem

E continuam a maior confusão – eles se xingam à vontade. (MARRON GLACÉ, capítulo 181).

Com Pierre Lafont se encerra a breve trajetória dos personagens homossexuais nas telenovelas da Globo durante a década de 1970. Se complexos protótipos se fizeram presentes nas tramas das 22h (com exceção de Rodolfo Augusto, em “Assim na terra como no Céu”), os estereótipos (e nem por isso pejorativo) habitaram as tramas das 20h e 19h. Cabeleireiro, copeiro e cozinheiro – foram estas as profissões (e funções) dos homossexuais. Ótimos profissionais, também foram os responsáveis por garantir um pouco de humor e quebra das funções dramáticas.

4.2.6 Ciranda de pedra

“Ciranda de Pedra” foi a telenovela de estreia de Teixeira Filho na Rede Globo, baseada no romance homônimo de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1954. A telenovela teve direção de Reynaldo Boury e Wolf Maia, com supervisão de Herval Rossano, foi exibida de 18 de maio a 4 de novembro de 1981, com 155 capítulos.

A trama de “Ciranda de Pedra” se inicia em 1947, em São Paulo, no momento em que Virgínia (Lucélia Santos) se prepara para voltar ao Jardim Europa. A menina foi educada pela mãe, Laura (Eva Wilma), na Vila Madalena, quando esta se separou do marido, o autoritário Natércio Prado (Adriano Reys). As outras duas filhas do casal – Otávia (Priscila Camargo) e Bruna (Sílvia Salgado) – ficaram com o pai. Virgínia é, na verdade, filha do neurologista Daniel (Armando Bógus), com quem Laura teve um romance enquanto ainda era casada com Natércio. Após a separação, Laura e Virgínia foram morar com Daniel. (BOLETIM DE ESTREIA – CIRANDA DE PEDRA; MEMÓRIA GLOBO, 2010).

Além de sofrer com o desprezo de Natércio e a hostilidade da governanta Frau Herta (Norma Blum), Virgínia fica dividida entre o amor de Eduardo (Marcelo Picchi) e Luís Carlos (Roberto Pirillo), mas acaba se casando com Eduardo, seu ex-vizinho da Vila Madalena. Teixeira Filho criou outros personagens que não estavam presentes na obra de Telles, além de modificar o perfil de alguns personagens, como Letícia (Mônica Torres). O próprio “Boletim de Estreia” da telenovela atesta a suavização do perfil psicológico de alguns personagens:

Mas alguns dos personagens foram suavizados, em função do horário em que será exibida a novela – 18 horas –, tornando-os compatíveis em termos de comportamento. Principalmente levando-se em conta a força da imagem, bem maior do que a das palavras. (BOLETIM DE ESTREIA – CIRANDA DE PEDRA, 1981, p. IV).

Interessa-nos nessa dissertação o perfil de Letícia. No livro de Lygia Fagundes Telles, Letícia é uma lésbica (e também feminista) assumida, que se revolta contra o espírito conservador de seu pai Cícero. Na telenovela, Letícia é uma esportista (nadadora na telenovela e tenista no livro), liberal, que não aceita as condições de repressão do pai. A sua identidade homossexual, porém, foi praticamente abafada na versão televisiva.

O “Boletim de Estreia” (1981) apresenta a personagem como uma mulher que “não se prende a qualquer rapaz em especial. Transforma-se numa espécie de protetora de Virgínia e Otávia (...). Meio rebelde às ordens de seu pai, não aceita seus princípios conservadores” (BOLETIM DE ESTREIA – CIRANDA DE PEDRA, 1981, p. XII). As modificações dos personagens do livro para sua transmutação em telenovela ganhou atenção da crítica especializada em televisão, como pode ser visto nesse fragmento retirado da coluna de Maria Helena Dutra no Jornal do Brasil.

Em Ciranda de Pedra, adaptação de Teixeira Filho para o primeiro romance de Lygia Fagundes Teles e atual cartaz da novela das seis na Rede Globo, o conflito é também familiar. Como no livro - apenas um pouco alterado, como é hábito nesse horário sempre muito pouco fiel às obras originais que lhe dão título. A autora [L. F. Telles] basicamente conta a história de Virgínia, filha adúltera que por sua concepção provoca a separação de sua mãe, que é também forçada a abandonar, por imposição do marido, suas duas filhas mais velhas e legítimas. Virgínia vai morar com a mãe, que gradativamente enlouquece, e Daniel, que ela não sabe ser seu

verdadeiro pai. Visita as irmãs de vez em quando e se apaixona pelo vizinho Conrado que, no final da história, descobrirá impotente e se torna amiga da irmã dele, Letícia, lésbica assumida. Depois da morte da mãe e do suicídio de Daniel, Virgínia vai para um colégio e toda a segunda parte da obra é seu processo de amadurecimento, um fracassado amor com Rogério e uma viagem que encerra Ciranda de Pedra. A novela ainda está na sua primeira fase, pois foi estreada em 18 de maio. A versão para a televisão conta mais ou menos essa história. Apenas a mãe, interpretada por Eva Wilma, ainda não morreu. Está apenas internada e Virgínia, Lucélia Santos, foi morar com seu suposto pai, Adriano Reys. No livro, um homem apagado e distante. Na novela, vilão total. Há também quantidade enorme de personagens inexistentes ou apenas referidos no original, entre eles namorados e apaixonados das irmãs, nenhum Conrado e uma Letícia vagamente homossexual. Mas entre a família Prado, do pai, e a dos vizinhos, Cassini, já se iniciaram alguns namoros e um mesmo galã, Roberto Pirilo, ama simultaneamente duas irmãs, jovens que sempre têm dois romances com homens que são parentes ou amigos entre si. (DUTRA, 1981, s/p).

Entre os personagens criados por Teixeira Filho, está a enfermeira Guiomar (Djenane Machado), que trabalha na clínica do Dr. Daniel. Assim como Letícia, Guiomar é uma mulher à frente da sociedade conservadora da década de 1930/1940. Ainda jovem, Guiomar sai da casa dos pais, em Campinas, interior de São Paulo, e vai para a capital estudar medicina. Contudo, ela é obrigada a deixar o curso para trabalhar e acabou trocando o sonho de ser médica para se tornar uma enfermeira. Tal fato pode ser verificado neste diálogo entre Guiomar e Letícia.

Guiomar: Se eu fosse você não saia de casa nessas condições.

Letícia: Escute, só porque eu disse que você é bonita, que eu gosto de você, já esta pensando que pode ser minha conselheira?

Guiomar: Desculpe.

Letícia: Pode dar conselho sim, estou brincando.

Guiomar: É que eu saí de casa também e me dei mal.

Letícia: Ah é?

Guiomar: É... olha... certos pais... Acho que a maioria, não perdoam as filhas que fazem isso. A sociedade também não aceita isso. Moça que sai antes de casada da casa dos pais, fica na boca do povo.

Letícia: Você saiu por quê?

Guiomar: Eu queria vir para São Paulo, queria estudar medicina. Nossa, o mundo veio a baixo.

Letícia: Você chegou a ingressar na faculdade?

Guiomar: Cheguei e tive que deixar a medicina, era tempo integral e meus pais não pagaram. Aí me empreguei como enfermeira e fiz curso de enfermagem e quando voltei para Campinas não pude entrar em casa! Nem nas casas das minhas amigas! Eu era mulher... “falada”. (CIRANDA DE PEDRA, capítulo 93).

Percebe-se que a personalidade das duas é bem parecida. Diferente de Letícia, Guiomar não é apresentada como lésbica, pois ela se apaixona pelo médico Alceu Ladeira

(José Augusto Branco). No diálogo, fica perceptível as inclinações lésbicas de Letícia, como admitir a beleza de uma mulher e se mostrar independente em relação à sociedade machista. Letícia almeja sair na casa dos pais, já não suporta a imposição conservadora. Contudo, ela segue o conselho da amiga. Letícia termina a trama sozinha. Se ela não podia ser lésbica, de fato ela não se tornou “heterossexual”. Teixeira Filho manteve a personagem dúbia.

Não foi somente em 1981 que a lesbianidade de Letícia não pode ser transmutada para uma telenovela das 18h. Em 2004, Alcides Nogueira escreveu outra adaptação do romance de Lygia Fagundes Telles. Desta vez, coube a Paola Oliveira o papel de Letícia. Assim como a personagem de Mônica Torres, a Letícia de 2004 também não se assumiu como lésbica. Tal característica já havia sido anunciada pelo dramaturgo antes mesmo de a novela estreitar, como podemos verificar nessa passagem do jornal Zero Hora de Porto Alegre:

O dramaturgo Alcides Nogueira revela sem temor que recuou deliberadamente ao adaptar o livro de Lygia Fagundes Telles para o horário das seis da tarde. Assim, na novela que a Globo começa a exibir dia 5 de maio, a tenista Letícia será derrotada em sua atração por mulheres, uma vez que a classificação por faixa etária não permite que crianças vejam pessoas do mesmo sexo se amando na televisão. E o que vai ser de Conrado, o amor de infância de Virgínia, a heroína do romance, um homem amargurado por sua impotência sexual? E de Frau Herta, a empregada recolhida a um cômodo imundo, doente e abandonada na periferia? Tudo isso cabe no horário das seis? A saída encontrada por Alcides Nogueira para driblar a camisa-de-força da classificação etária foi compensar o tônus peculiar de Ciranda de Pedra - a força social do romance - com o desenvolvimento do perfil psicológico dos personagens. Assim, a lésbica Letícia deixa de ser a desbravadora do território da sexualidade alternativa para ser uma mulher que rejeita o modelo patriarcal, assumindo sua autonomia como esportista profissional. Conrado, o correspondente brasileiro do "belo Antonio" de Brancati, não será um impotente sexual, mas "afetivo", tendo dificuldades para assumir o cargo de diretor da siderúrgica que recebe como herança. (A NOVELA..., 2008, s/p).

A atriz Mônica Torres também participou dessa nova adaptação, na pele da mãe de sua ex-personagem Letícia (Paola Oliveira), Lili (Julieta) Cassini, papel que coube a Ana Lúcia Torre na primeira versão. Telenovelas posteriores à “Ciranda de Pedra” mostraram personagens homossexuais, porém bem suaves e amenos. Não sabemos exatamente o motivo, mas essa faixa horária ainda não apresentou nenhum perfil forte de homossexuais, diferente

dos demais horários, o que incluiu a *soap opera* “Malhação”, exibida às 17h30, que em diversas temporadas exibiu personagens gays, lésbicas e travestis.

4.2.7 Partido Alto

“Partido Alto”, telenovela “das oito”, foi exibida de 07 de maio a 23 de novembro de 1984, sendo a última telenovela presente nessa trajetória que reconstruímos dos homossexuais no período da censura dos militares à televisão. A telenovela foi dirigida por Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luís Antônio Piá e Heimar Sérgio e teve 174 capítulos. “Partido Alto” marcou a estreia de Aguinaldo Silva e Glória Perez como autores titulares de telenovelas. Ele já vinha de experiências com os “Casos especiais” e ela conduziu o fim de “Eu Prometo”, última telenovela de Janete Clair.

A telenovela não foi um sucesso. Aguinaldo Silva saiu da trama e deixou o desfecho por conta de Glória Perez. O próprio autor explica o processo de concepção desta trama:

Um dia, recebi um telefonema da secretária do Boni pedindo que eu fosse à Globo falar com ele. No elevador, encontrei uma moça muito simpática, que me perguntou se eu era o Aguinaldo e se apresentou a mim. Era a Glória Perez. Entramos os dois na sala do Boni, que nos disse: “Eu quero que vocês façam a próxima novela das oito juntos”. A gente não se conhecia, nunca tinha se falado antes, eu nunca havia pensado em escrever novela – a Glória, sim, mas eu, não. Foi meio chocante pra mim, porque eu estava acostumado a trabalhar com Doc e com outros parceiros, como Armando Costa e Leopoldo Serran, pessoas que eu conhecia. O convite ficou mais ou menos em suspenso (...). Depois de uma semana, topei. E eu e a Glória escrevemos *Partido Alto*, em 1984. A Glória gosta de trabalhar sozinha, e eu adoro trabalhar em parceria. Isso não é uma crítica, é apenas uma constatação, cada pessoa tem o seu jeito. Foi um sofrimento para ela e para mim. Quando a novela tinha passado um pouco da metade, li no jornal que a TV Globo havia comprado os direitos de *Tenda dos milagres* e ia produzir uma minissérie. Imediatamente, procurei Daniel Filho e pedi pra fazer. Ele ponderou, mas acabaram me tirando da novela, e eu fui escrever a minissérie. A Glória terminou a novela sozinha, e fez exatamente como achava que devia ser. E a novela ficou legal no fim das contas. (SILVA, 2008, p. 31).

Glória Perez também explica o insucesso causado por essa inusitada parceria:

E assim nasceu *Partido alto*, que tinha tramas e personagens ótimos. Só que não podia dar certo, porque a novela era feita por duas pessoas de estilos diferentes, que não se conheciam, reunidas a toque de caixa. Não tivemos nem o tempo suficiente para transformar os dois estilos num terceiro. A novela foi muito problemática por causa disso. (PEREZ, 2008, p. 437).

O nome da telenovela faz referência ao tipo de samba dançado nos morros cariocas, foi trazido da Bahia para o Rio de Janeiro no século XIX. O mundo do samba (e também do crime) é um dos fios condutores da história. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmico do Encantado, cujo patrono é Célio Cruz (Raul Cortez), foi o palco de diversas narrativas. A telenovela propunha um embate entre a zona sul e a zona norte carioca, onde fica o bairro do Encantado. (BOLETIM DE ESTREIA – PARTIDO ALTO).

O roubo da coroa real, do Museu Imperial, é o ponto central que permitiu a apresentação dos outros dramas vivenciados pelos personagens direta ou indiretamente relacionados com o crime. A figura principal do “lado do Encantado” é o bicheiro Célio Cruz, respeitado e temido por todos. Célio é casado com Izildinha (Célia Helena) e amante da manicure Jussara (Betty Faria) [viúva do Escadinha (Ney Latorraca) que morreu a mando de Célio]. O compositor Piscina (José Mayer), irmão de Escadinha, também disputa o amor de Jussara. (ALMEIDA, 1988; MEMÓRIA GLOBO, 2010).

Do outro lado (na Zona Sul) a história gira em torno de Amoedo (Rubens Corrêa), um industrial fabricante de bombons que aparecem envenenados e contaminam a população. Amoedo também tem problemas domésticos. A filha Isadora (Elizabeth Savala), que se separa do mau-caráter Sérgio (Herson Capri), se apaixona pelo professor Maurício (Cláudio Marzo), homem honesto e preocupado com causas sociais, responsável por denunciar o envenenamento dos bombons de Amoedo. Ela disputa a paixão dele com a jovem Celina (Glória Pires), filha do bicheiro Célio. (ALMEIDA, 1988; MEMÓRIA GLOBO, 2010).

Amoedo também esconde a verdadeira identidade da mãe de Isadora. Pai de dois filhos com Nanci (Lilian Lemmert) – Isadora e Fernando (Roberto Bataglin) – ele tomou Isadora dos braços da mãe. Ela, com ajuda de sua irmã Sulamita¹²⁴ (Marilu Bueno), criou Fernando com dificuldades.

Assim como outras tramas que apresentamos nessa trajetória, não temos indícios suficientes para afirmar categoricamente a homossexualidade do personagem Políbio (Guilherme Karan), o guru da telenovela. Ele tem um fiel assistente, Raposo (Guaracy Valente), porém há diálogos que levam a deduzir que Raposo tinha uma namorada. Na obra de Almeida (1988, p. 84) aparece referência à homossexualidade de Políbio. Em entrevista ao projeto Memória Globo, Aguinaldo Silva (2008) e Glória Perez (2008) comentaram sobre diversos personagens homossexuais de suas criações, porém não há qualquer menção a Políbio. A homossexualidade de Políbio é deduzida a partir de seus gestos e figurinos e, principalmente, devido ao fato de que ele não assumiu nenhum par romântico no decorrer da narrativa. Políbio¹²⁵ é assim definido por Almeida:

O personagem é caricato. A figura apela para o ilusório, mas contém componentes que podem ser remetidos ao real: a habilidade homossexual em lidar com os problemas femininos, a marcante presença do psicanalista e a geração de dependência, sobretudo na classe média alta. O guru é o cérebro de Gilda assim como certos psicanalistas dirigem as emoções de seus clientes. (ALMEIDA, 1988, p. 84).

O pesquisador recorre a uma série de generalizações, entre as quais o fato do homossexual saber lidar com problemas femininos – o que não é, nem de longe, uma verdade absoluta. Almeida atribui o poder de convencimento de Políbio à sua homossexualidade, como se ela fosse determinante para seu ofício de guru.

¹²⁴ Um das grandes marcas de Glória Perez é a realização de “campanhas” sociais no âmbito na telenovela. Em “Partido Alto” o mote foi que a linha de ônibus do Encantado não subia o “morro”. Desta forma, a personagem Sulamita sempre chegava em casa exausta e com os sapatos na mão, reclamando da falta de transporte público. Graças à telenovela, empresas de ônibus passaram a oferecer linhas para o bairro.

¹²⁵ Descrito no Boletim de Estreia da telenovela como: vidente e mistificador, tem forte ascendência sobre Gilda, determinando grande parte do seu comportamento.

A primeira menção ao Políbio aparece em um diálogo entre Gilda (Susana Vieira), sua amiga e principal cliente – esta, como aponta Almeida, é dependente de Políbio – e Selma (Christiane Torloni).

Gilda: Graças a Deus sempre tive a minha profissão. Só deixei de ser manequim por causa do Zé Luiz¹²⁶, por amor. Mas se não der certo... (cruza os dedos). Sempre aparece um bom partido, Selma...

Selma: Não, tem que ser o Werner¹²⁷. Sabe por quê? Eu gosto dele.

Gilda: Eu acho é que você tá meio obcecada, isso sim. Quer saber de uma coisa? Isso é um caso pro Políbio.

Selma: Políbio?

Gilda: O meu guru. Bate um papo com ele! Políbio tira qualquer pedra do caminho...

Selma: Será que ele amarra o Werner pra mim?

Gilda (*misteriosa*): Quem sabe?... (PARTIDO ALTO, capítulo 08).

Selma necessita de um marido rico, este é o seu projeto de vida. O capítulo seguinte marca a primeira aparição do personagem, naturalmente ao lado de Gilda, disposta a ajudá-la em todas as futilidades. A grande parte dos diálogos de Políbio, na primeira parte da telenovela, acontece com Gilda.

Gilda: (*agitada*) Tem que ser dessas festas para ninguém botar defeito, Políbio! Ah, eu quero tudo lindo, divino...

Políbio: Vai ser de arrasar!

Gilda: Eu queria marcar pro sábado que vem! O que é que você acha?

Políbio: Temos que ver! Temos que ver! Temos que ver se os astros estão favoráveis!

Gilda: Concentra! Concentra. (PARTIDO ALTO, capítulo 09).

Gilda solicita Políbio para resolver todos os seus problemas. Por vezes, quando o guru não quer atendê-la, ele se faz passar pela governanta Erta, estrangeira e grossa, que todos acreditam realmente existir. Políbio também foi o responsável por grandes cenas cômicas da telenovela. Em uma delas o mote é um conflito familiar. Seu tio Benjamin (conhecido por Turquinho – Fábio Sabag) acreditava que o sobrinho trabalhava como segurança e descobre que ele é um guru.

Raposo: Boa Noite

Políbio: Quem é?

¹²⁶ Interpretado por Jonas Mello, é casado com Gilda.

¹²⁷ Werner (Kadu Moliterno) - Rico, simpático e bom caráter, é namorado de Selma, mas começa se esquivar quando descobre as suas intenções.

Políbio: *(aterrorizado)* Titio!

Agora mostra Turquinho no momento em que, atraído pela voz de Políbio se volta pra ele. Expressão de incredulidade e seu rosto

Turquinho: Mas que presepada é essa, Políbio Nonato! Tu virou pai de santo?

Políbio: *(atordoado)* Eu... eu agora sou guru. Não sabia que o senhor vinha...

Turquinho: Guru? Que diabo é isso, menino?

Políbio: Eu sou... sou conselheiro espiritual das pessoas... é um trabalho muito valorizado, muito respeitado...

Turquinho: Pra andar fantasiado desse jeito, não deve ser boa coisa!

Políbio: Eu sou como se fosse um sacerdote...

Turquinho: *(Mede Políbio e se exalta)* Foi para isso que eu te mandei vir do Maranhão? Pra isso que eu paguei teu sustento, seu vagabundo! Eu pensando que tu tava fazendo carreira! Que já era até segurança de algum lugar.

Turquinho fala e vai tirando o cinto. Políbio recua

Políbio: Não, tio! Não!

Turquinho: *(para os outros)* Vão saindo! Vão saindo fora!

Todos saem. Turquinho de cinto na mão correndo atrás de Políbio em volta da mesa.

Turquinho: Moleque de uma figa! Te arranco o couro! Pilantrão!

Políbio se defende, enrincheirando numa cadeira. Turquinho batendo. Utilizar recursos do cenário. A cena não deve ser violenta, mas cômica. Música propícia.

(PARTIDO ALTO, capítulo 42).

O diálogo revela preconceito de Turquinho, o que pode estar relacionado à homossexualidade de Políbio, no momento em que ele afirma que sustentou o sobrinho para ele ser um segurança – profissão tipicamente masculina, e não um guru, com roupas excêntricas. Por causa da aparência (e possível descendência turca), Gilda por vezes chama Políbio de Abdallah, tradicional nome da realeza turca, e ele a chama de Djamila, uma possível referência à Djamila Bouhired, uma revolucionária da Argélia que se opôs ao regime francês.

De fato, a observação de Turquinho em chamar o sobrinho de pilantrão não está totalmente evocada. Políbio, apesar de, por vezes, acertar algumas coisas, não tinha clarividência. O diálogo entre ele e o escritor Da Matta¹²⁸ (Paulo César Pereio), deixa claro a farsa:

¹²⁸ Na acepção de Dalmo Pacheco de Almeida (1988): “Da Matta é o grande conquistador. Cada mulher que conquista serve de musa-inspiradora para suas obras literárias. Estranho, inquisidor, intronizado, maquiavélico, premeditado, é escritor famoso e, para se capaz de escrever seu livro, vai até as últimas consequências, para desvendar todo o mistério do roubo da coroa. De fato, ele é que, consegue esclarecer tudo. Tem um domínio irresistível sobre as mulheres e, com isso, se pressiona. Ele é quem nos conta a história. Fica nítida a posição do escritor na novela: é narrador, que se coloca fora, acima dos acontecimentos. Sua intervenção se justifica para dar continuidade aos acontecimentos. Este tipo de narrativa é extremamente eficaz para driblar a questão real-imaginário. Por vezes, é transmitido, que o espaço do real está restrito ao tempo da narrativa e o espaço do imaginário contém toda história”. (ALMEIDA, 1988, p. 88-89.).

APARTAMENTO DE DA MATTA

Políbio: ... E eu ando me sentindo tão esquisito...! Acertei duas vezes, o senhor lembra?

Da Matta: Afinal de contas... você é ou não é um guru?

Políbio: Não brinca, Da Matta! Eu tô falando isso com você porque... sozinho não tô conseguindo entender o que está se passando comigo!

Da Matta: Não está se passando nada! Se você não tivesse pretensões ao sobrenatural, interpretaria de outra maneira essas coisas que aconteceram com você!

Políbio: Você... acha mesmo?

Da Matta: Se eu acreditasse na sua vidência teria pedido a você que ficasse trancado aqui dentro com a sua bola de cristal! Não teria pedido que fosse atrás da Jussara! Coisa que alias você tem feito muito mal! Diga-se de passagem!

Políbio: Andei ao com uns problemas... atendendo a Gilda... mas agora está tudo bem!

Da Matta: Espero! (PARTIDO ALTO, capítulo 119).

Da Matta havia solicitado que Políbio seguisse Jussara (Betty Faria), ele acreditava que ela poderia trazer revelações sobre o roubo da coroa real. Políbio, de fato, descobre o envolvimento de Célio. Jussara desconfiava disso, mas Políbio, sempre esperto, disfarça. Os dois tinham uma relação de amizade. No diálogo a seguir, é interessante observar que Políbio, além de utilizar gírias tidas como homossexuais (“tá o maior tititi”; “tomara que seja das ‘brabas’”), encerra o diálogo utilizando o adjetivo “morta”, na flexão de gênero no feminino, se considerando “mulher”.

CASA DE JUSSARA

Jussara: (*surpresa*): Como é que é?

Políbio: Tá o maior tititi lá fora! Não se fala noutra coisa!

Jussara: Mas o que é que o *mister Soul*¹²⁹ vai fazer contra o Piscina, gente?

Políbio: E eu sei? Vingança *breaking*! Tomara que seja das brabas! Bem que ele merece, minha santa! Não vai ficar com pena não...!

Jussara: E tem hora marcada e tudo?

Políbio: Tem! 5 horas... Nós só vamos pra casa da Gilda depois de ver do que é que se trata!

Jussara: Claro...!

Políbio: Essa eu não perco! Nem morta! (PARTIDO ALTO, capítulo 111).

A telenovela termina com o desfile da Acadêmicos do Encantado, com praticamente todo o elenco. Glória Perez pretendia que Célio fugisse do país, mas a censura não permitiu. Desta forma, ele terminou preso, porém tentando subornar o policial. Políbio termina a trama desfilando, ao lado de Gilda. Para sua surpresa, seu tio o observa. Diferente

¹²⁹ Personagem de Arnaud Rodrigues. Dançarino de *break music*. Morador do Encantado.

da cena que descrevemos anteriormente, nesta não há mais medo por parte do personagem de Guilherme Karan.

Políbio desfila na escola de samba. Está produzidíssimo com suas roupas de guru. Reação de Turquinho ao vê-lo. Se aproxima de Políbio, que canta e dança ao lado de Gilda

Turquinho (*irado*): Políbio Nonato!

Políbio: (*reage*) Titio!

Câmera congela. (PARTIDO ALTO, capítulo 174).

Políbio foi mais uma incógnita da nossa dissertação. Acreditamos se tratar de um personagem homossexual, mas não tivemos nenhuma prova concreta. Ao conceber que o discurso identitário se baseia na concepção que a própria pessoa imputa para si mesmo, acreditamos que uma autodefinição, mesmo que nas entrelinhas, seja essencial para a caracterização da identidade. Esta certeza não obtivemos – em palavras (expressões de marca identitária) como “eu sou gay”; “eu sou lésbica” – com nenhum dos personagens. Nossa descrição foi baseada nos indícios, observando a aparência e a maneira. A possível justificativa é a presença da censura federal, que, como vimos, não permitia tal expressão de uma identidade homossexual.

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou...
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou...
Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou...
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
(Caetano Veloso)

ALEGRIA, ALEGRIA
Com CAETANO VELOSO

5. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE TELEFICCIONAL

A nossa proposta de análise teleficcional será pautada pelas considerações de Laurence Bardin (2010) em relação à ferramenta metodológica da Análise de Conteúdo. Nosso estudo ganha dimensões novas quando a análise privilegia as telenovelas em que os personagens homossexuais estavam inseridos no núcleo de protagonistas¹³⁰ dessas tramas. Com este recorte em mente, encontramos três telenovelas, no período de 1964 a 1985, cujos protagonistas pertenciam ao universo LGBT: trata-se de Conrad Mahler (Ziembinski) de “O Rebu” (1974 – Bráulio Pedroso); Paloma Gurgel (Dina Sfat) de “Os Gigantes” (1979 – Lauro César Muniz) e Inácio Newman (Dennis Carvalho) de “Brilhante” (1981 – Gilberto Braga). Cada uma dessas telenovelas será analisada em capítulos separados, de acordo com as premissas analíticas de análise de conteúdo expostas a seguir.

5.1 A ANÁLISE DE CONTEÚDO SEGUNDO BARDIN

De acordo com Laurence Bardin (2010, p. 17), em seu manual sobre a Análise de Conteúdo, o primeiro fato que ilustra o uso dessa metodologia de pesquisa foi empregado por Harold Lasswell em seu estudo sobre a imprensa e a propaganda na 1ª Grande Guerra

¹³⁰ Diferentes teóricos concebem visões distintas sobre o papel do protagonista (alguns, subdividem esse papel em protagonista [mocinho(a)] e antagonista [vilão (ã)]). Para este estudo estamos utilizando a concepção de José Roberto Sadek (2008, p. 90-100) que explica que o protagonista é o principal motor das histórias. O protagonista é o personagem em torno do qual se organizam as ações; com base nele, muitas delas são desencadeadas. Ele conduz a trama, sofre com os adversários. É o amante apaixonado, o justiceiro, o plebeu. O protagonista pode ser um herói, um trapalhão, uma mulher sensual, um bandido, um solitário ou uma executiva. Além das funções dramáticas, o protagonista tem papel especial nos dramas encenados, é o instrumento pelo qual o espectador se identifica com a história. O protagonista tem história própria e é escrito e preparado com profundidade. Embora verificamos que nas novelas atuais o protagonismo está cada vez mais diluído entre personagens, as novelas do passado, ainda mantinham esse estatuto.

Mundial. Assim, o campo do jornalismo e da Comunicação Social foi o primeiro a se valer dessa metodologia. Bardin (2010, p. 32) nos explica que a Análise de Conteúdo é um método empírico e depende do tipo de “fala” e do tipo de “interpretação”:

Não existe pronto-a-vestir em análise de conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes dificilmente transponíveis. A técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos tem de ser reinventada a cada momento, exceto para usos simples e generalizados. (BARDIN, 2010, p. 32)

Desta forma, as análises aqui empreendidas têm como objetivo radiografar os personagens protagonistas das telenovelas da Rede Globo, no período de 1964-1985, por meio de categorias temáticas. Bardin (2000, p. 37) nos explica que a descrição analítica deve obedecer às seguintes regras, sendo: homogêneas, exaustivas, exclusivas, objetivas e pertinentes. Após a descrição, o método prevê a inferência, “procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra” (BARDIN, 2010, p. 41) e por fim a interpretação, que é a significação do material. Não utilizaremos o tratamento informático nessa dissertação.

Bardin (2010, p. 121) concebe a organização da análise de conteúdo em três polos cronológicos: pré-análise; exploração do material; tratamento dos resultados, inferência e interpretação. A pré-análise é a fase de organização propriamente dita e, geralmente, se ocupa de três missões: “a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final”. (BARDIN, 2010, p. 121).

A etapa da pré-análise sofreu algumas modificações desde nossa entrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Baseando principalmente nos trabalhos de Trevizani (2002) e Peret (2005), juntamente com as publicações do Memória Globo, fizemos um levantamento de todas as telenovelas da Rede Globo que tiveram pelo menos um personagem homossexual. Em seguida, procuramos perceber quais dessas telenovelas ainda não tinham sido estudadas nível *stricto sensu*. Percebemos que as

telenovelas anteriores a “A Próxima Vítima” (1995 – Sílvio de Abreu) não haviam recebido análises críticas. Todavia, estávamos com um período temporal muito grande (1970-1995). Foi então que decidimos trabalhar especificamente com as telenovelas exibidas durante o período da Ditadura Militar, marcado pela censura¹³¹ às artes.

Desta forma, o objetivo geral desta pesquisa é a trajetória dos personagens homossexuais no período da Ditadura Militar, com enfoque na ação dos personagens que estão no núcleo dos protagonistas. Como objetivos específicos elencamos: 1) Observar as diferentes formas como o homossexual foi retratado nas telenovelas ao longo do período da Ditadura Militar no Brasil; 2) Verificar quais são os papéis assumidos pelos homossexuais nessas telenovelas; 3) Perceber a relação dos homossexuais com outros núcleos da teleficção, em especial, com os protagonistas – ou seja, o que diz o personagem da telenovela e o que ele sugere para a história; 4) Observar a criação/representação de personagens estereótipos e protótipos no núcleo dos protagonistas.

Pensando nesses objetivos e na leitura prévia que tivemos, criamos as seguintes hipóteses: 1) O debate da homossexualidade envolvendo os personagens protagonistas teve um destaque menor do que outras ações desses personagens; 2) Os personagens estereotipados não problematizam a homossexualidade e nem apresentam uma vida homoconjugal; 3) Os personagens protagonistas homossexuais constituem protótipos.

Como indicadores do trabalho final já temos a frequência com que os personagens homossexuais foram inseridos na narrativa teleficcional e os principais temas abordados. Então, nos cabe investigar a maneira como a homossexualidade foi tratada (e sugerida) nesse

¹³¹ Oficialmente a censura às artes não terminou com o fim da Ditadura Militar, em 1985. Somente com a constituição de 1988 que o Departamento de Censura foi desativado. Mesmo dispondo dessa informação, preferimos continuar com o recorte no ano de 1985. Ressaltamos que as telenovelas “Um sonho a mais” (1985 – Daniel Más e Lauro César Muniz); “Selva de Pedra” (1986 – Regina Braga e Eloy Araújo); “Roda de Fogo” (1986 – Lauro César Muniz); “Mandala” (1987 – Dias Gomes e Marcílio Moraes) e “Vale Tudo” (1988 – Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères) apresentaram personagens homossexuais e sofreram cortes da censura federal.

momento histórico do Brasil. Pôde um homossexual ser protagonista de uma telenovela em plena Ditadura Militar? Essa foi a pergunta que nos guiou nesse momento.

A preparação do material foi uma etapa difícil e demorada. Graças ao apoio do Programa Globo Universidade, conseguimos ter acesso a *scripts* e capítulos de telenovelas que não tinham sido analisados, sob a nossa ótica, por outros pesquisadores e que não se encontram disponíveis em núcleos de pesquisa ou em sites de compartilhamento como o YouTube e o Globo.com. Sempre que possível, preferimos transcrever o diálogo dos personagens na íntegra. Dessa forma, além de proporcionar um entendimento melhor sobre o perfil do personagem, acreditamos estar fazendo uma espécie de homenagem ao gênero telenovela. Para isso, durante a leitura¹³² dos *scripts* na Rede Globo, anotamos os principais diálogos que envolviam os personagens objetos de nossas análises.

O segundo polo descrito por Bardin, exploração do material, foi realizado seguindo a técnica da análise categorial temática. “Fazer uma análise temática consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido”. (BARDIN, 2010, p. 131). A categorização é uma operação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação com critérios previamente definidos. A pesquisadora ainda defende que: “as categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns desses elementos” (BARDIN, 2010, p. 145). Bardin

¹³² A leitura foi realizada na sala de pesquisa de texto do Cedoc (Centro de Documentação) da Rede Globo em janeiro de 2011 e fevereiro de 2012. Os scripts das telenovelas foram digitalizados, a leitura foi realizada por meio do software DocReader. Essa pesquisa só foi possível graças ao apoio do Programa Globo Universidade que permite que pesquisadores tenham acesso a conteúdos da emissora. Os scripts são protegidos por direitos autorais e por isso não pudemos imprimir, apenas ler e transcrever os diálogos que iríamos utilizar. Alguns capítulos também foram disponibilizados pela emissora, o que nos permitiu observar a composição do personagem (figurino, gestos, atitudes etc). Todavia nossas análises serão centradas no texto dos diálogos. O Cedoc também nos disponibilizou os “Boletins de Estreia” das telenovelas, que contêm a sinopse e o perfil dos personagens. Estes boletins são enviados à imprensa antes da estreia. Esse material não é protegido por direitos autorais e nos foram concedidas cópias dos mesmos. Aproveitamos para reiterar os agradecimentos à Rede Globo, especialmente à equipe do Globo Universidade e do Cedoc.

explica que as categorias podem ser agrupadas seguindo critérios semânticos, sintáticos, lexicais ou expressivos. Assim, utilizaremos os personagens como unidade de registros seguindo critérios semânticos. O terceiro polo (tratamento dos resultados, inferência e interpretação) corresponde aos próximos três capítulos, que são as análises das telenovelas “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”, respectivamente.

5.2 CATEGORIAS TEMÁTICAS DA NOSSA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Utilizamos os trabalhos de Zanforlin¹³³ (2005) e Gomide (2006) para formular as categorias semânticas com as quais analisaremos as três telenovelas. Ressaltamos que nem todas as categorias se encaixam a todas as obras ficcionais. Todavia, acreditamos ter sido mais adequado trabalhar com o mesmo conjunto de categorias do que formular grupos específicos para cada produção estudada.

Nossas categorias são as seguintes¹³⁴: 1) Manifestação de amor e afetividade homoconjugal; 2) Processo de *coming out* e a narrativa da revelação; 3) Família (como a família lida com a orientação homossexual); 4) A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar; 5) Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual; 6) O *happy end* (a narrativa dos felizes para sempre); e 7) Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas.

¹³³ Zanforlin (2005, p. 58) analisou a primeira temporada do seriado norte-americano *Queer as Folk* com base em seis categorias temáticas: 1) Primeira experiência sexual (homossexual x heterossexual); 2) Família (como a família lida com a orientação homossexual); 3) Parcerias (relacionamentos, casamentos); 4) Trabalho (identidade homossexual e as consequências no trabalho); 5) Militância (reivindicação de direitos sociais, violência a homossexuais); e 6) AIDS (personagem soropositivo e o medo da doença).

¹³⁴ Também pensamos em uma categoria para debater a militância homossexual, porém nas telenovelas que analisamos essa temática não foi discutida.

Apresentamos aqui um breve resumo do que pretendemos estudar em cada uma das sete categorias temáticas. Algumas discussões conceituais que elencamos serão retomadas em outros momentos, com o objetivo de justificar nossas inferências. Essas categorias vão ser aplicadas em cada uma das telenovelas, respeitando os núcleos de personagens homossexuais, ou seja, a telenovela que apresentar mais de um núcleo de homossexuais terá análises distintas, como ocorreu na telenovela “O Rebu”.

5.2.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal

Nesta categoria vamos relatar como os personagens manifestaram o amor homossexual. Diversas manifestações de amor e afetividade aconteceram nas telenovelas, porém de formas distintas. Anthony Giddens (1993), em “A Transformação da Intimidade”, explica distintas manifestações de amor: amor apaixonado (*amour passion*), amor romântico e o amor confluyente.

De acordo com Giddens (1993) o amor apaixonado é o perturbador das relações pessoais e exige sacrifícios. É encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever social. Já o amor romântico pode ser encarado como um compromisso ativo e radical contra o machismo na sociedade moderna, ele também pressupõe um vínculo emocional durável. Por fim, o amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico.

Diferente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico, no sentido de exclusividade sexual. O que mantém um relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros, “até segunda ordem”, de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade. A exclusividade sexual tem um papel no relacionamento até o ponto em que os parceiros a considerem desejável e essencial. (GIDDENS, 1993, p. 74).

É justamente essa classificação de Giddens que utilizaremos para distinguir as diferentes formas do amor entre iguais exibidas na telinha. Ressaltamos que só consideramos, nesta categoria, o amor a partir de uma identidade homossexual. Assim, não consideramos alguns romances heterossexuais vivenciados por personagens LGBTs. As diversas formas de parcerias/romances homossexuais também serão inseridas aqui.

Essa categoria foi utilizada em todos os capítulos. Desta forma, apresentaremos a homoafetividade dos seguintes personagens: Mahler (Ziembinski) e Cauê (Buza Ferraz) e Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana), em “O Rebu”; Paloma (Dina Sfat) e Renata (Lídia Brondi) em “Os Gigantes”; e Inácio (Dennis Carvalho) e Sérgio (João Paulo Ador) em “Brilhante”.

5.2.2 Processo de *coming out* e a narrativa da revelação

A narrativa da revelação homossexual é um *plot* constante na teledramaturgia. Muitos personagens são apresentados como heterossexuais e no decorrer da narrativa descobrimos que são homossexuais ou bissexuais. Outros personagens têm a sua homossexualidade conhecida pelo público, mas ela será revelada, em algum momento, aos familiares. Essa categoria irá debater tanto o processo de autoaceitação e de percepção de uma identidade homossexual, e o conflito advindo disso para o personagem, como também a forma como ele resolveu revelar (ou não) para seus parentes e amigos.

Adriana Nunan (2003) argumenta que a homossexualidade em si não é considerada uma escolha, mas o indivíduo pode escolher torna-se gay, ou seja, adotar uma identidade gay e atravessar o rito conhecido como *coming out* (sair do armário):

Sucintamente, *coming out of the closet* refere-se ao processo através do qual o homossexual revela sua orientação sexual a outras pessoas (sejam familiares, amigos, colegas de trabalho ou estranhos), tornando-se visível, culturalmente inteligível e desafiando abertamente o discurso sexual hegemônico. Dito de outra forma, o sujeito faz a opção de ser socialmente homossexual, não de desejar homossexualmente. (NUNAN, 2003, p. 126-127).

Eve Sedwick (2007) pontua diferenças entre o processo de *coming out* e a percepção da autoidentidade homossexual: “Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays, há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importantes para elas” (SEDWICK, 2007, p. 22). Nunan (2003, p. 127) também argumenta o quanto é difícil assumir-se homossexual, sobretudo no que se refere à audiência escolhida: “Para quem contar?”. É necessário também levar em considerações as ponderações de Sedwick, uma vez que o fato de o indivíduo manifestar sua identidade homossexual, não significa que ele o fará em todos os ambientes que frequenta, em um movimento “dentro e fora do armário da privacidade”, como aponta a teoria *queer*.

Essa categoria só irá aparecer uma vez. Se a partir da segunda metade da década de 1990 esse foi um dos *plots* mais utilizados para contar histórias de homossexuais, no período anterior não era um enredo comum. Somente a personagem Glorinha (Isabel Ribeiro) se descobre homossexual (ou bissexual) no decorrer da telenovela “O Rebu”.

5.2.3 Família (como a família lida com a orientação homossexual)

É no âmbito das relações familiares que acontecem os grandes conflitos teleficcionais. Nas telenovelas as famílias “não podem sobreviver sem assassinatos, batalhas

legais, casos extraconjugais ou sérias doenças. No mundo das telenovelas, as personagens passam por todos os tipos de calamidades como se fossem eventos normais da vida” (ANDRADE, 2003, p. 60). A pesquisadora Roberta Andrade (2003) ainda argumenta que:

As telenovelas concentram-se nos altos e baixos das relações familiares. O mundo de fora da família é apresentado quase sempre ameaçador à ordem familiar que está sempre resistindo a ataques externos e internos. É esta estrutura da família que vai determinar a quais regras cada um de seus membros deve conformar. Nas telenovelas, as crises e tragédias se seguem tão rapidamente umas às outras que dificilmente podem ser comparados à vida normal, mas esta estrutura é ‘naturalizada’ nas telenovelas (ANDRADE, 2003, p.60).

Roberta Andrade (2003) explica que, geralmente, os conflitos familiares ganham uma dimensão maior na telinha do que na vida real. A telenovela tem que “acontecer”, os personagens se envolverem em situações dramáticas que fazem com que o telespectador se prenda na trama em questão. Lopes (2009, p. 27) afirma que a telenovela incorpora temas do âmbito público ao universo privado em suas narrativas. “Esses temas são inseparáveis das tramas românticas, dos enredos de família, do amor, do casamento, da separação”. Para a pesquisadora essa “é a lógica das relações pessoais e familiares que preside a narrativa dos problemas sociais”.

Um possível problema social no âmbito familiar – a “descoberta” ou a “aceitação” da homossexualidade por parte do núcleo familiar – é sempre explorado. Os filhos sentem dificuldades de se assumir para os pais, que também não sabem como reagir. Contudo, quando o processo de descoberta da identidade homossexual não é um dos motes da telenovela, esse conflito tende a ser menor. Essa categoria vai analisar esses dois quesitos: pais que descobrem a homossexualidade dos filhos e a maneira com que as famílias que já sabem da sexualidade dos filhos reagem no cotidiano. O primeiro conflito que diagnosticamos foi na telenovela “Brilhante”.

Todavia, o mais comum é acontecer no momento do processo do *coming out*, com personagens geralmente adolescentes/jovens, como foi transmitido em diversas outras telenovelas, a exemplo de: “A Próxima Vítima” (1995 – Sílvio de Abreu), com os conflitos dos jovens Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes) com suas mães, respectivamente Ana (Suzana Vieira) e Fátima (Zezé Motta); “Mulheres Apaixonadas” (2003 – Manoel Carlos) e a implicância de Margareth (Laura Lustosa) com a paixão da filha Clara (Alinne Moraes) por Rafaela (Paula Picarelli); “Senhora do Destino” (2004 – Aguinaldo Silva) e o choque de Sebastião (Nélson Xavier) ao descobrir que sua filha Eleonora (Mylla Christie) era lésbica; “América” (2005 – Glória Perez) com o controle excessivo de Neuta (Eliane Gardini) ao filho Júnior (Bruno Gagliasso); e, como último exemplo, a recente “Insensato Coração” (2011 – Gilberto Braga e Ricardo Linhares) que narrou a surpresa de Sueli (Louise Cardoso) ao descobrir que o filho Eduardo (Rodrigo Andrade) era homossexual.

Essa categoria é um dos principais destaques da telenovela “Brilhante”. Uma das causas do sofrimento de Inácio (Dennis Carvalho) é justamente a falta de apoio dos pais (Vitor [Mário Lago] e, especialmente, Chica [Fernanda Montenegro]). Chica, além de não aceitar a sexualidade do filho, passa boa parte da telenovela em busca de uma esposa para ele.

5.2.4 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar

Essa categoria discute a interação dos personagens homossexuais com outros núcleos da telenovela que não o seu núcleo familiar e nem o do universo de seu parceiro afetivo. Assim, apresentamos a convivência de personagens não homofóbicos com a homossexualidade e como ela é discutida nessa esfera, e também a manifestação dos diversos

graus homofobia e do preconceito. Desta forma, esta categoria contempla duas vertentes: a naturalização da homossexualidade e a manifestação de preconceitos de ordem sexual. Lopes (2009, p. 23) argumenta que “a novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada”.

Assim como aconteceu com a segunda categoria, esta também teve pouco força na narrativa ficcional até o fim do Regime Militar. O principal motivo foi o não debate (no âmbito da esfera pública) da (homo)sexualidade. Os diálogos presentes geralmente eram de foro íntimo. A vertente da naturalização é contemplada por meio da personagem Luísa (Vera Fischer) de “Brilhante”. Amiga de Inácio, ela era também sua confidente. Luísa é a personagem mais “mente aberta” da trama de Gilberto Braga. Já o preconceito foi refletido por meio da vilã Sílvia (Bete Mendes) de “O Rebu”.

5.2.5 Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual;

Essa categoria tem por objetivo analisar o envolvimento (amoroso/casamento) de personagens homossexuais com heterossexuais. Esse recurso é ainda hoje muito explorado por diversos autores. Esse envolvimento pode acontecer de diversas formas. Na época que estamos analisando o mais comum era um personagem homossexual masculino realizar um casamento de conveniência com uma mulher heterossexual, com o objetivo de prestar contas à sociedade ou agradar a família. Vimos esse *plot* em “Assim na terra como no céu”. O mesmo recurso, e aqui será analisado, foi adotado por Inácio e seu casamento com Leonor (Renata Sorrah) em “Brilhante”.

Também utilizaremos este recurso para narrar quando um personagem heterossexual surge como um “terceiro elemento” em uma relação de homoafetividade. Esta narrativa foi umas das principais tônicas da telenovela “O Rebu”, em que o personagem Cauê (Buza Ferraz) ficou dividido entre o romance com Sílvia (Bete Mendes) ou a tutela de Mahler (Ziembinski).

Não foi o caso de nenhuma das telenovelas aqui analisadas, mas já foi narrado ficcionalmente (e também acontece em larga escala na sociedade) casamentos heterossexuais serem desfeitos por um dos parceiros se descobrir homossexual¹³⁵. Um dos exemplos mais marcantes em nossa teledramaturgia aconteceu na telenovela “Por Amor” (1997 – Manoel Carlos) em que o dentista Rafael (Odilon Wagner) abandona a mulher Virgínia (Ângela Vieira) para viver um romance com o jovem Alex (Beto Nasci).

5.2.6 O *happy end* (a narrativa dos felizes para sempre);

A expressão “*Happy End*” aparece no texto de Edgar Morin (1977) que a define no contexto, a partir da década de 1930, em que as artes (impressa e cinematográfica) ganharam direções mais realistas responsáveis por estimularem a identificação do espectador ou leitor com o herói. Nessa época também as intrigas se registram dentro de quadros

¹³⁵ No âmbito social essa narrativa também é comum. Outras informações podem ser consultadas no trabalho de Eduardo Saraiva (2007) que realizou um estudo de recepção com homens que abandonaram seus casamentos heterossexuais (com filhos) para viverem romances homoconjugais. O pesquisador revela que “para a grande maioria dos entrevistados, o casamento heterossexual representou uma resposta a uma demanda social e, conseqüentemente, afirmação e demonstração de ‘normalidade’. Sendo, também, uma das estratégias para tentar conter fantasias ou desejos que, antes de serem assumidos, eram vividos como ‘estranhos’, perturbadores”. (SARAIVA, 2007, p. 72) e mostra que “estes homens tiveram a ousadia de adentrarem no plano do amor, mais do que isso, vivê-lo”. (SARAIVA, 2007, p. 86).

plausíveis e o cenário confere as aparências da realidade. Esse painel traçado por Morin tem como geografia a Europa, sobretudo a França, e os Estados Unidos.

Pensando nas produções teleficcionais no Brasil, estas características correspondem ao período a partir da década de 1970, década de ouro da telenovela Brasil, época em que as produções passaram a ter um caráter mais próximo à realidade do brasileiro. Na Rede Globo, corresponde ao fim da era Glória Magadan¹³⁶ e seus folhetins exóticos e maniqueístas.

Morin (1977) explica que o herói simpático, diferente do herói trágico ou lastimável, se beneficiará do *Happy End*: “a partir da década de 30, estabelece, cada vez mais solidamente, uma correção entre a corrente realista, o herói simpático e o *happy end*” (MORIN, 1977, p. 92). O autor define *happy end* como sendo a “felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica” (MORIN, 1977, p. 92). Desta forma, o *happy end* se mostra como uma alternativa à fatalidade da morte do herói.

Na universal e milenar tradição, o herói, redentor ou mártir, ou ainda redentor e mártir, fica sobre si, às vezes até a morte, a infelicidade e o sofrimento. Ele expia as faltas do outro, o pecado original de sua família, e apazigua, com seu sacrifício, a maldição ou a cólera do destino. A grande tradição precisa não só de castigo dos maus, mas do sacrifício dos inocentes, dos puros, dos generosos. (MORIN, 1977, p. 93).

O pesquisador francês ainda explica que o *happy end* é uma irrupção da felicidade e que existe vários graus, “desde a felicidade total (amor, dinheiro, prestígio), até à esperança da felicidade, onde o casal parte corajosamente pela estrada ao encontro da vida”. A morte (virtude tônica) ou o fracasso do herói são raros, tanto no cinema como nas telenovelas.

¹³⁶ Abordamos esse assunto no segundo capítulo dessa dissertação. A telenovela “Véu de Noiva” (1969 – de Janete Clair) é a responsável por inaugurar o período da “novela verdade” na Rede Globo. Todavia, é “Beto Rockefeller” (1968 – de Bráulio Pedroso) da TV Tupi de São Paulo a trama tida como um divisor de águas na teledramaturgia brasileira. Pois fim ao maniqueísmo e possibilitou o mecanismo de projeção e identificação do espectador com a telenovela.

Num certo sentido, o *happy end* introduz o fim providencial dos contos de fadas no realismo moderno, mas concentrado num movimento de êxito ou finalização. O velho conto terminava com a continuidade pacífica de ‘eles foram felizes e tiveram muitos filhos’. O *happy end* eterniza um beijo que exalta um fortíssimo musical. Aniquila passado e futuro no absoluto do instante supremo. A cultura de massa, no *happy end*, oferece um novo modo estético-realista que substitui a salvação religiosa, na qual o homem, por procuração, realiza sua aspiração na eternidade. (MORIN, 1977, p. 94).

O *happy end* em sua forma tradicional é o otimismo da felicidade e da rentabilidade do esforço causado após encontros e despedidas, idas e vindas. Geralmente há algum impedimento para que o casal de mocinhos fique junto no decorrer da telenovela, deixando para os últimos capítulos a conquistada felicidade. Todavia, esta forma tradicional equivale à representação dos casais heterossexuais. No que diz respeito aos homoafetivos, o processo não é tão longo assim, o *happy end* deles é simplesmente a concretização de um amor que teve que superar barreiras.

Esta categoria será mobilizada para as personagens Glorinha e Roberta de “O Rebu”, que terminam juntas em um longo e definitivo passeio de iate pelo litoral brasileiro, e para os personagens Inácio e Cláudio (Buza Ferraz) de “Brilhante” que embarcam juntos para os Estados Unidos, com a bênção da matriarca Chica Newman (Fernanda Montenegro).

5.2.7 Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas

Esta é uma categoria livre. Em cada novela faremos uma menção especial para algum tema que foi destacado e que não foi refletido nas demais categorias. Pretendemos mostrar qual foi a contribuição e o discurso de cada telenovela, refletindo o agendamento

temático proposto pelos autores. Esta categoria foi mobilizada em todos os três capítulos analíticos como elemento conclusivo.

Algumas premissas que nos nortearam na redação desta categoria foram postuladas por Lopes (2009) e referem-se aos conceitos de “narrativa da nação” e “recurso comunicativo”. A pesquisadora percebe que:

A televisão, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um “novo espaço público”, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, ou seja, dos titulares dos postos de comando da sociedade (LOPES, 2009, p. 23).

Esse “novo espaço público” é responsável por inserir comportamentos inéditos e debater temas de que muitos não tomariam conhecimento se não fosse por intermédio da telenovela. É a partir de fatos narrados na telenovela que os telespectadores vão debater, negociar e ressignificar os acontecimentos, podendo trazer mudanças significativas em suas vidas. Lopes ainda argumenta que:

As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos, formado por inúmeros circuitos onde são reelaborados e ressemantizados. Esse fenômeno leva-me a afirmar que ‘a novela é tão vista quanto falada’, pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto da interminável conversação produzida pelas pessoas. (LOPES, 2009, p. 29).

O fenômeno descrito por Lopes também pode ser chamado de pacto de recepção. Contudo, esse trabalho não pretende mensurar a recepção. Nosso objetivo é apenas o de mostrar os subsídios dado pela telenovela que poderiam ter causado algum debate social.

A força e a repercussão mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e gera a chamada ‘semiose social’. Por isso, a telenovela pode ser considerada como um novo espaço público, por ter essa capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional. Através desse ‘fórum de debates’ sobre os sentidos produzidos, capilarmente difuso, complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. (LOPES, 2009, p. 31).

Chamamos de “destaque” a forma com a questão da homossexualidade foi retratada nas telenovelas analisadas. Não estamos afirmando que são os destaques das telenovelas como um todo, mas sim referente ao aspecto homoafetivo e homoerótico. Em “O Rebu” destacamos a inédita representação de um casal homoafetivo formado por mulheres, em 1974, que conquistou um final feliz, além de toda inovação estética e textual de Bráulio Pedroso. Em “Os Gigantes” o destaque se refere à proposta de criação de uma anti-Malu Mulher (seriado transmitido pela Rede Globo durante a exibição da telenovela de Lauro César Muniz), uma mulher à frente de seu tempo, livre, capaz de tudo, porém imperfeita. Por fim, em “Brilhante” ressaltamos o destaque e o debate em torno da homossexualidade de Inácio e o processo de superação dele em busca de sua felicidade.

Ressaltamos que os três casos constituem modelos basilares, representações inovadoras que marcaram a trajetória dos personagens homossexuais na televisão brasileira. Acreditamos que até para os estudos que se concentram nas telenovelas atuais, é de fundamental importância conhecer as primeiras representações, especialmente o que definimos como destaque.

Non... rien de rien...
Non... je ne regrette rien
Ni le bien qu'on m'a fait,
Ni le mal - tout ça m'est bien égal!
Non... rien de rien...
Non... je ne regrette rien
C'est payé, balayé, oublié,
Je me fous du passé!
Avec mes souvenirs
J'ai allumé le feu,
Mes chagrins, mes plaisirs,
Je n'ai plus besoin d'eux!
Balayé les amours
Avec leurs trémolos
Balayés pour toujours
Je repars à zéro...
Non... rien de rien...
Non... je ne regrette rien
Ni le bien qu'on m'a fait,
Ni le mal - tout ça m'est bien égal!
Non... rien de rien...
Non... je ne regrette rien
Car ma vie, car mes joies,
Aujourd'hui, ça commence avec toi!

(Vaucaire/Dumont)

NON, JE NE REGRETTE RIEN
Com EDITH PIAF

6. A OUSADIA TEMÁTICA EM “O REBU”, DE BRÁULIO PEDROSO

“O Rebu”, ousada telenovela policial, foi escrita por Bráulio Pedrosa e dirigida por Walter Avancini (nos dez primeiros capítulos) e Jardel Mello, com supervisão de Daniel Filho. Com 112 capítulos, a telenovela foi ao ar de 4 de novembro de 1974 a 11 de abril de 1975¹³⁷, na faixa das 22 horas. Na sinopse, o banqueiro Conrad Mahler (Ziembinski) oferece uma festa para recepcionar a princesa italiana Olímpia Boncompagni (Marília Branco). Ao contrário de uma narrativa linear, típica das novelas em geral, o autor vai optar por narrar fragmentadamente uma história que começa ao amanhecer, quando um cadáver é visto boiando, de bruços, na piscina da mansão de Mahler. A narrativa, então, como veremos adiante, seguirá contrariando a ordem cronológica dos fatos, mas divide-se em investigações policiais, os acontecimentos durante a festa e em *flashbacks* com informações dos personagens. Uma verdadeira inovação, como também constata o crítico de televisão Artur da Távola:

Nas primeiras semanas de *O Rebu*, parte do público acostumado à estrutura linear de novelas presididas por uma lógica simples e personagens bem definidos, andou assustando a muita gente. Além da complexidade dos personagens havia o fato de o autor trabalhar com três tempos bem distintos: a noite da festa; o dia seguinte quando o crime já houve e a polícia investiga; e o terceiro tempo, o mais complexo, aquele que se refere ao passado dos personagens. Mas esse susto e a resistência de parte do público desacostumado a algo que o retire da digestiva passividade, pouco a pouco foram cedendo ao interesse motivado pelo mistério e pela boa narrativa, no melhor estilo do gênero policial. Eu diria: é uma novela policial-existencial. A prova dessa aceitação está nos índices de audiência conseguidos no Rio, aí pela casa dos 40 pontos, ótimo para o horário. (TÁVOLA, 1974, s/p¹³⁸).

A história foi contada em três partes. O primeiro mistério a ser resolvido é a identificação da vítima. O público foi descobrindo de quem era aquele corpo retirado da

¹³⁷ Em São Paulo e no Rio de Janeiro. A telenovela começou no dia 13 de novembro de 1974 em Belo Horizonte-MG e no Recife-PE e no dia 18 de novembro de 1974 em Brasília-DF. (BOLETIM DE ESTREIA – O REBU)

¹³⁸ Este e todos os demais documentos de jornais e revistas presentes neste capítulo foram retirados do banco de dados mantido pelo professor João Luís Van Tilburg, por meio do endereço eletrônico <www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br>. Agradecemos ao professor pelo seu trabalho.

piscina. Por meio da investigação dos suspeitos, a cada personagem interrogado pelos policiais no dia posterior à festa, o telespectador os ia eliminando da lista da “provável vítima”, um mistério que terminou no capítulo 51. A segunda parte foi a descoberta do criminoso, revelado no capítulo 90. E “O Rebu” encerra com a explicação dos motivos e com os investigadores descobrindo o real homicida. Uma verdadeira renovação no gênero:

Se qualquer forma de comunicação fosse permanecer estática apenas porque o público já se acostumou a ela, nada evoluiria. Em televisão, como em comunicação, uma coisa só dá certo até que venha outra e a substitua. É a lei da renovação: implacável. Ao misturar três tempos em sua novela, Bráulio Pedroso inovou, mais uma vez, aliás. Se ao princípio houve resistências, seguramente ao fim da obra todo o público estava mais do que acostumado, curtindo a renovação e aprendendo uma nova estética. Se tudo tivesse, sempre, que ser mastigadinho e esquemático, a indústria do cinema jamais teria gerado um gênio da dimensão de Ingmar Bergman. Mas é preciso não confundir renovação com complicação. O que renova, altera, modifica e aguça a participação do telespectador não precisa ser, necessariamente, complicado ou confuso. Infelizmente esta confusão ocorre amiúde. Mas não ocorreu em O Rebu. Aqui não era confusão: era renovação mesmo (TÁVOLA, 1975, s/p).

A vítima foi a jovem obstinada Sílvia (Bete Mendes), uma maliciosa garota empenhada em enriquecer rapidamente, sem fazer muitos esforços. Ela acaba por se envolver com Álvaro Rezende (Mauro Mendonça), advogado de Mahler, casado com Glorinha (Isabel Ribeiro), com Braga (José Lewgoy) banqueiro rival de Mahler, e ainda mantém um romance com Cauê (Buza Ferraz). O *affair* de Sílvia e Álvaro é apenas um dos golpes da moça com a finalidade de conseguir o convite para participar da festa, porém traz sérias consequências ao casamento dele, que está disposto a abandonar sua mulher. Já Braga vai à festa com o intuito de descobrir o valor da proposta de Mahler para a compra de um banco, uma vez que os dois disputam esta aquisição. Braga oferece dinheiro para que Silva descubra a proposta de Mahler. Não obstante, a jovem oferece o mesmo serviço a Mahler, que também se interessa em saber qual é o valor da oferta de Braga. Além disso, Sílvia conquistou outros desafetos durante a festa, aumentando o número de possíveis assassinos.

No capítulo 90 Mahler é apontado como criminoso, contudo, o motivo não foi apenas por ele saber que Sílvia portava a sua proposta de compra do Banco Reunido e estaria disposta a entregá-la a Braga. Mahler já sabia do romance de Sílvia e Cauê e da traição de ambos, que tinham decidido fugir juntos após a festa. O crime passional tem sua razão de ser. O velho Mahler, após anos de solidão, decide adotar Cauê, mantendo-o sob sua tutela e fazer dele seu único herdeiro. Mahler percebe que Sílvia ameaça seus planos – inclusive o casamento entre Cauê e a princesa Olímpia – e resolve acabar com a vida da moça, que foi empurrada da janela do quarto de Cauê. A polícia chega finalmente à conclusão de que Mahler era o culpado, porém Boneco (Lima Duarte) assume o crime. Boneco era um ladrão que havia furtado dos patrões de sua namorada um convite para a festa e se passava por um industrial, planejando surrupiar algum objeto da mansão. Contudo, ele acredita ter realmente cometido o crime.

Após atirar Sílvia pela janela, Mahler vai até o jardim e coloca o corpo sentado a beira da piscina. Boneco estava dormindo no jardim e, ao acordar, empurra o corpo de Sílvia na piscina. Ao perceber que a jovem não reage, ele pula n'água, tenta salvá-la, mas, por não saber nadar, não consegue. Os investigadores, por sua vez, sabiam que Sílvia não havia morrido por afogamento, mas sim por uma pancada na cabeça. Mahler então dá dinheiro a Boneco para ele sustentar a versão que matou Sílvia – com um golpe no crânio. Mesmo inocente, Boneco vai preso e Mahler não sofre qualquer punição.

Mahler é claramente um homossexual, mas não há indícios, no roteiro da telenovela, de que houve algum relacionamento sexual entre ele e Cauê. O amor se manifestava de forma platônica e possessiva. Para Mahler, Cauê era uma propriedade sua – motivo para um crime passional. Em relação a Cauê, não encontramos nenhum registro para classificá-lo como bissexual. Ele vivia sobre a proteção de Mahler, mas apaixonou-se por Sílvia e estava disposto a tudo para ficar com ela.

A trama de Bráulio Pedroso também apresenta a personagem Roberta (Regina Vianna), que, apesar de viver um casamento de aparência com o médico David Menezes (Felipe Wagner), se relaciona sexualmente com mulheres – tendo já se envolvido com Sílvia. Ao ver o descontentamento de Glorinha em relação ao marido Álvaro, Roberta a convence a largá-lo e se abrir para a possibilidade de viver um romance com uma mulher. Nossas análises serão divididas em duas partes. A primeira relativa a Conrad Mahler e a segunda sobre Roberta e Glorinha. Maher será analisado sob a ótica das categorias 1 (Manifestação de amor e afetividade homoconjugal) e 5 (Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual). Já para Roberta e Glorinha serão mobilizadas as categorias 1 (Manifestação de amor e afetividade homoconjugal), 2 (Processo de *coming out* e a narrativa da revelação), 4 (A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar) e 6 (O *happy end* [a narrativa dos felizes para sempre]). Ao final, como elemento conclusivo desde capítulo, utilizaremos a categoria 7 (Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas).

6.1 CONRAD MAHER: O OTELO REPRESENTADO POR ZIEMBINSKI

O banqueiro Conrad Maher, magistralmente interpretado por Ziembinski¹³⁹ foi o protagonista da trama de Bráulio Pedroso. Esperto, astuto e possessivo Mahler conseguiu despertar amor e ódio nos telespectadores.

¹³⁹ Mestre do teatro, Zbigniew Marian Ziembinski nasceu na Polônia em 1908 e veio para o Brasil aos 33 anos fugindo da II Guerra Mundial. Sua montagem de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, é um marco da cultura brasileira. Ziembinski morreu em outubro de 1978, aos 70 anos. Sobre a peça ver BRANDÃO DE FARIA (2004).

Para Ziembinski, não tem personagem mais importante que o seu dentro de O Rebu. “A meu ver, a figura de Mahler é de grande importância para o desenrolar da novela”. (...) “Sem levar em conta o fato de ser o dono da festa, Mahler é um personagem extremamente complexo. Descendente de uma respeitável família européia, Mahler envolveu-se, durante sua juventude, num conflito amoroso que resultou na morte de seu melhor amigo, durante um duelo provocado por ele próprio. Depois de inúmeros atropelos e dificuldades, tendo que fugir de seu país devido ao crime que havia cometido, pois lá o duelo era considerado ilegal, Mahler veio parar no Rio, praticamente sem meios de subsistência, pois, com vinte e poucos anos, não tinha nenhuma profissão definida. As únicas coisas que contavam a seu favor eram a refinada educação para um rapaz de sua idade, o traquejo social, o conhecimento de alguns idiomas, sua força de vontade e o enorme desejo de vencer na vida, custasse o que custasse. Nessas condições, o jovem Mahler se fez adulto, comendo o pão que o diabo amassou e tentando, de qualquer maneira, agarrar-se às suas pretensões. Com muita força interior e a recusa em entregar-se, Mahler conseguiu, através de todos os meios, nem sempre muito honrosos, ganhar meios para a sua subsistência e, mais tarde, tornar-se extremamente poderoso. Solitário, afastado da vida social e descrente da humanidade, Mahler se angustia com a própria solidão, ao mesmo tempo em que constata o poder improdutivo de sua fortuna. Perdido entre as paredes de sua mansão, o único consolo que encontra é na companhia do jovem Cauê, a quem mais tarde pretende entregar toda a sua fortuna. Essa esperança preenche a vida de Mahler e faz-lhe parecer diferentes os momentos da vida de casa. Mesmo assim, ele ignora a personalidade daquele a quem resolveu dedicar sua vida. Será que a velhice de Mahler vai correr sossegada? Será que Cauê pensa da mesma forma que seu tutor ou visa a outras coisas?”. (RISEMBERG, 1974, s/p)

O experiente ator ainda valorizou a novela:

Ziembinski, o Conrad Mahler, acha que “O Rebu” foi uma das mais importantes novelas dos últimos tempos. “Como intérprete, vou me restringir a opinar sob o prisma que me diz respeito. O tratamento dado ao texto e sua adequação à imagem resultaram em algo novo e consegui uma reação positiva na maioria do público, sem divergências de classes. Isto, para mim, é uma de suas grandes virtudes, pois, todos nós, participantes de O Rebu, nos sentimos gratificados. Não quero dissertar sobre o que foi feito de novo. Parece-me que a novela tanto interpretativamente como em realização foi uma tentativa no sentido de uma linguagem nova, falada e ouvida” (PRÉTOLA, 1975, s/p).

Além dessas modificações estéticas e de linguagens, acreditamos que um homossexual ser protagonista de uma telenovela em 1974 – a segunda com personagens homoeróticos na Rede Globo – consiste, talvez, na mais ousada inovação. As categorias abaixo irão mostrar como aconteceu a manifestação do amor homoconjugal de Mahler a Cauê e Sílvia, o terceiro elemento e o perturbador da ordem.

6.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal

Em um diálogo entre Cauê (Buza Ferraz) e Mahler (Ziembinski), o banqueiro revela a história de sua cicatriz. Conta que tinha um grande amor e que para ele todo amor tinha que ser legítimo e fiel, caso contrário, preferiria a morte. Então, através de um duelo, em Viena (Áustria¹⁴⁰), Mahler mata seu oponente¹⁴¹ e se vê obrigado a fugir do país; justificando, assim, sua vinda ao Brasil:

(FLASHBACK – CASA DE MAHLER)

MAHLER: Aqui eu me controlei... comecei a controlar meus impulsos, minhas paixões... e depois já não contava mais com o dinheiro da minha família... Tinha que trabalhar, ganhar a vida... os primeiros tempos foram muitos difíceis... havia todo tipo de dificuldades... principalmente a língua... a sorte é que eu falava francês e sabia um pouco de italiano... comecei de baixo... morava numa pensão da Lapa, mas a vontade, o desejo de me impor a uma sociedade que me rejeitava e me desafiava, foi me tornando seco, duro, esquisito, como agora eu sou... mas eu conquistei o que eu queria conquistar, hoje trago a esta casa quem eu quiser trazer e por isso mesmo, não trago ninguém... e quando eu escolho um *amigo*, como eu te escolhi você pode imaginar, Cauê como é uma *grande escolha*, como ela é *definitiva!*

CAUÊ: Posso imaginar

MAHLER: Essa cicatriz é a marca de minha história, de uma paixão que acabou em morte. (O REBU, capítulo 08¹⁴²)

Mahler se dirige a Cauê como “amigo” e argumenta que ele foi uma grande e definitiva escolha. Já no capítulo 14, sabemos que Cauê mora há dois anos com Mahler. Os dois se conheciam dos jogos de polo¹⁴³, já que Mahler era um apreciador do esporte. Após

¹⁴⁰ O ator (e também diretor) Ziembinski era polonês, chegou ao Brasil em 1941. Porém seu sotaque era muito forte, o que pode ter levado o autor da telenovela a apresentá-lo como um estrangeiro, escolhendo a Áustria e não a Polônia como seu país de origem.

¹⁴¹ Sabemos que Mahler foi traído, mas o diálogo não nos revela se esse amor era um homem ou uma mulher. O que fica claro é que o duelo foi travado com um homem, mas não se sabe se este homem era o seu amor ou se ele foi quem causou a traição.

¹⁴² Todas as cenas transcritas neste capítulo foram copiadas do roteiro original da telenovela, consultado no CEDOC da Rede Globo, em janeiro de 2011, graças ao apoio do programa Globo Universidade.

¹⁴³ O polo é um esporte no qual quatro jogadores por equipe montados em cavalos e golpeando uma bola com um taco tentam marcar o máximo de gols possíveis no arco da equipe rival. Os jogos são disputados em quatro tempos de sete minutos e meio, denominados *chukkas*.

sofrer uma queda no cavalo e a convite de Kiko¹⁴⁴ (Rodrigo Santiago), Mahler o leva para “se recuperar” em sua casa. Porém passados dois anos, o “protegido” Cauê já dizia a Mahler que “precisava ter vida própria¹⁴⁵” e Mahler explica a importância de sua companhia:

(FLASHBACK – CASA DE MAHLER)

MAHLER: (...) eu era um homem à espera da morte, um homem sem a coragem da sua vida pessoal... eu vivia apenas para os meus negócios... agora, quando eu termino o meu trabalho há uma razão para voltar a esta casa... há uma razão para a minha vida continuar... (O REBU, capítulo 14)

Neste mesmo capítulo, Mahler afirma para Kiko: “Você sabe que o Cauê para mim é mais do que um filho”. Nesse momento da telenovela é perceptível que o sentimento de Mahler para Cauê não é pequeno. É a manifestação de um “amor apaixonado”, sem necessariamente ser correspondido, mas que exige a posse. Mahler quer lealdade e fidelidade de Cauê. Sente como se fosse o dono da vida dele. É justamente o que Giddens chama de *amour passion*

O amor apaixonado (*amour passion*) é especialmente perturbador das relações pessoais em um sentido semelhante ao do carisma e arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios. Por essa razão, encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais, ele é perigoso (...) O amor apaixonado deve ser diferenciado do amor romântico, muito mais culturalmente específico. (GIDDENS, 1993, p.49).

O primeiro capítulo deixa diversas mensagens e pistas sobre o desfecho da trama¹⁴⁶, além de mostrar que o amor de Mahler para Cauê é pautado pelo sentimento de posse, característica apontada por Giddens para o amor apaixonado.

¹⁴⁴ Kiko é outro alpinista social. Foi ele quem armou a aproximação de Cauê e Mahler, com o objetivo do enriquecimento fácil do garoto. Kiko também planeja dar um golpe em Lupe (Tereza Rachel), pedindo a ela 500 mil cruzeiros com a desculpa de que gostaria de abrir um investimento de crédito no banco de Mahler. Lupe descobre a farsa, o que faz com que ela e Kiko sejam possíveis vítimas do assassinato daquela noite. Kiko se diz apaixonado por Helena (Maria Cláudia) [que é casada com o industrial autista Laio (Carlos Vereza)] e mantém um romance em simultaneidade com Lupe. Kiko teme o encontro de Helena e Lupe na festa. Helena também era uma possível vítima do crime.

¹⁴⁵ O principal motivo para essa conversa é que Cauê queria ter certa independência financeira, queria que Mahler lhe desse alguma função no banco ou passasse alguma propriedade para o seu nome. Cauê sente certa admiração por Mahler, mas não dá indícios de sentir algum desejo carnal.

(PRESENTE/DIA – CASA DE MAHLER)

Mahler em um momento de reflexão, expressa-se nesse monólogo após saber que Cauê havia abandonado a casa ao tomar conhecimento da morte de Sílvia:

MAHLER: E agora Conrad? E agora o que vai ser de você? Agora que só existe solidão... A longa e tenebrosa solidão!... Nem mais nenhuma voz, ninguém mais... só as paredes vazias do teu império, da tua fortuna... o que será desta tua velhice podre e nojenta?

Corta para um primeiríssimo plano

Esta morte não estava nos meus planos! (O REBU, capítulo 01)

Esse pequeno trecho de reflexão no Mahler é muito importante para o desenrolar da narrativa. O primeiro capítulo tem início com a chegada de uma viatura policial na mansão de Mahler. Enquanto alguns agentes tratam da remoção do corpo, ainda sem identificação, da piscina, o delegado Xavier (Édson França) começa a interrogar Mahler, que sempre responde vagamente. Paralelamente, Ana Lúcia (Isabel Teresa), funcionária responsável pela organização da festa, começa a falar sobre os convidados, atribuindo “à criadagem” a culpa do assassinato. Mahler, alegando cansaço diz que vai repousar. Em uma primeira leitura, podemos pensar que “essa morte” poderia ser qualquer uma, já que nenhum anfitrião quer passar por isso. Já sabendo que se trata da morte de Sílvia, pensamos que o banqueiro gostaria de ter achado outra solução para afastar a jovem do seu protegido.

A afirmação da “velhice podre e nojenta” pode ter relação com o assassinato de Sílvia e também com uma possível negação de sua sexualidade, conotando à homossexualidade os adjetivos “podre” e “nojento”, já que o próprio admite não ter “coragem para uma vida social” e que se dedicou, desde a sua juventude, somente aos negócios. O fato de Mahler ter nojo de sua própria sexualidade pode justificar ele nunca ter procurado qualquer parceiro(a) sexual. A figura de Cauê foi a responsável por despertar um sentimento amoroso em Mahler. O trecho a seguir, mostra mecanismos de controle da relação dos dois:

(FLASHBACK – CASA DE MAHLER)

O relógio marca cinco horas, a casa está toda mergulhada na sombra. Cauê entra silenciosamente. Começa a subir escala.

MAHLER: (off) Cauê.

¹⁴⁶ Quando fizemos a leitura já sabíamos o desenvolvimento do enredo principal, mesmo sim nos surpreendemos com o desenrolar de alguns acontecimentos. Guardada as devidas proporções (até em relação à mídia utilizada) a escrita de Bráulio Pedroso lembra alguns romances de Agatha Christie.

Cauê se detém. Mahler está na pequena sala, sentado em uma poltrona, enrodilhado numa manta. As luzes mal iluminam o seu rosto.

MAHLER: Quero falar com você, Cauê.

Cauê vai até a sala

MAHLER: Hoje já é o vigésimo dia que você chega a essa hora!

CAUÊ: Estive com amigos!

Mahler levantando-se e se aproximando de Cauê

MAHLER: Eu não sou nenhum idiota! Eu sei o que é uma paixão! Quem é a mulher?

CAUÊ: Não há nenhuma mulher.

MAHLER: Não queira mentir para mim! E saiba que eu não vou permitir que você faça alguma besteira! Ao menos quando estiver nessa casa, sob a minha proteção... Diga, quem é a mulher?

CAUÊ: Não há nenhuma mulher, já disse!

MAHLER: Quem é a mulher?

CAUÊ: Ninguém!

MAHLER: Você tem que falar. Quem é a mulher?

CAUÊ: Não falo!

MAHLER: Você tem que falar, seu imbecil! Tem que falar! (*esbofeteando violentamente Cauê*) Quem é a mulher? Quem é?

Cauê reage desferindo um soco no estômago e outro no queixo de Mahler que tomba no chão. Mahler sente a pancada

MAHLER: Você podia ter me matado. Eu já sou um homem velho. (O REBU, capítulo 01).

Esse diálogo entre Mahler e Cauê é marcado pela posição de autoridade de Mahler, sustentada pelo poder financeiro. Cauê se sente ameaçado, pode perder as regalias proporcionadas pelo banqueiro. Como explica Giddens (1993), esta relação também é marcada pela violência. Mahler não admite deixar de saber com quem o jovem está se relacionando e esbofeteia Cauê, que reage. Mahler usa outro argumento socialmente aceito, sua idade. Por já ser um senhor, diz que Cauê, ao golpeá-lo, poderia tê-lo matado. No capítulo seguinte, na continuação desta cena, vem o pedido de desculpas e as pazes, fato comum quando uma relação amorosa atinge este nível.

(FLASHBACK – CASA DE MAHLER)

Aqui continua a cena da briga entre Cauê e Mahler. É mostrada do ponto de vista de Mahler. Cauê é visto de baixo para cima, como se fosse Mahler olhando para ele.

MAHLER (off): Você podia ter me matado... Eu já sou um homem velho.

CAUÊ: Perdão... Não sei como foi... Eu não queria...

MAHLER (off): Eu também não agi direito... Me ajude aqui.

Cauê se aproxima, é feito um corte para ele ajudando Mahler a se levantar.

MAHLER: Você está desculpado... somos pessoas temperamentais... você... eu...

CAUÊ: Não sei como cheguei a te agredir... não sei...

MAHLER: Já passou, rapaz... agora vamos cuidar de nossa vida... ou melhor, da tua vida...

CAUÊ: Não seria melhor conversarmos outra hora? Amanhã?

MAHLER: Não, hoje! Já aconteceu o pior. (*sorrindo*) agora será possível dizer tudo! Descarregamos. Nem eu vou mais te agredir e nem você vai me agredir.

CAUÊ: Você tem razão...

MAHLER: Quero que você saiba que eu tomei uma resolução.

Mahler vai até a lareira de onde apanha dois passaportes e duas passagens aéreas.

MAHLER: Acho inútil continuar discutir.

CAUÊ: Eu também preferia não discutir mais.

MAHLER: Tome. Seu passaporte, sua passagem.

CAUÊ: Passagem?

MAHLER: Amanhã embarcamos para Milão [Itália]. Tenho negócios lá. Você vai gostar, vai poder conhecer essas pessoas do internacional. Ser... banqueiros., armadores, nobres, falidos e artistas de cinema...

CAUÊ: Mas viajar assim, logo de manhã...?

MAHLER: Seu problema, com essa moça ou essa mulher ou com qualquer pessoa que seja, já está resolvido, não é?

CAUÊ: É... está...

MAHLER: Eu estou te educando para você ser meu herdeiro. Mas para isso você precisa ser digno da minha confiança... Verdade?

CAUÊ: Verdade. (*guarda a passagem e o passaporte*). (O REBU, capítulo 02).

O personagem Cauê não é considerado um vilão, mas ao mesmo tempo que possuiu características doces, respondendo ao sentimento de Mahler, ele é manipulado por Sílvia e Kiko, com o objetivo de extorquir dinheiro do velho. Apesar de ser o assassino, Mahler tampouco pode ser chamado de vilão. Todas as atitudes do banqueiro, até as mais calculistas foram com a intenção de dar um futuro melhor para seu protegido. Esta cena, além de mostrar a reconciliação dos dois, mostra o poder de manipulação de Mahler sobre Cauê. Em poucas palavras ele convence o jovem a esquecer um romance e a embarcar com ele para Milão. É interessante observar a fala “essa moça, essa mulher ou com qualquer pessoa que seja”, insinuando que Cauê poderia ter buscado uma relação homossexual.

Poder-se-ia considerar que Cauê seria uma espécie de “michê”, dado ao conhecimento do jovem da homossexualidade de Mahler e, principalmente, pelo fato do jovem ser sustentado financeiramente por ele – mesmo que não tenha havido nenhuma relação carnal/sexual. As anotações de Néstor Perlongher (2008) nos mostram diversos tipos da prostituição masculina, inclusive os serviços de “acompanhante”, sem relação sexual, concebido por um homossexual mais velho e um michê novo¹⁴⁷. Geralmente o michê se

¹⁴⁷ No prefácio do livro de Perlangher (2008), Miskolci e Pelúcio afirmam que aos 25 anos um michê já é considerado velho: “assim como o homem mais velho se anuncia como cliente potencial a ser cortejado, a idade avançada do michê (e isso pode significar ter mais de 25 anos) reduzirá seu ‘cachê’”. (MISKOLCI e PELÚCIO 2008, p. 19).

afirma como heterossexual, alguns com relacionamento sério com mulheres. Contudo, preferimos não inferir essa característica ao jovem. Nossa justificativa para o fato é a existência de afetividade entre Mahler e Cauê, a qual, mesmo sem caráter homoerótico, nos impede de classificá-lo como garoto de programa.

Mesmo com os argumentos quase incontestáveis de Mahler, Cauê tenta se esquivar da viagem. O jovem sabe que a partir desse momento algo mudará em sua vida. Contudo, novamente Mahler o convence do que é melhor para ele.

(FLASHBACK – CASA DE MAHLER)

Cauê avisa que tem medo de avião, Mahler sabe que é mentira e indaga ao garoto
MAHLER: *(sorrindo):* Então acabe com esta brincadeira, esqueça o papel idiota de amante contrariado. Você sabe que comigo há uma vida muito maior, como todos sabem da minha decisão de te fazer uma pessoa muito diferenciada, você não nasceu para casar com uma “Garota de Ipanema”, com um desses corpos que se exibem na praia. A mulher para se casar com você eu sei quem é. Como também sei qual será a ocasião. Você ainda é um menino, tem muito que viver e aprender (*pausa*). Estou decidido a dedicar os meus últimos anos de vida a você. Com todo o amor que eu armazenei ao longo de uma vida de solidão e luta. (*pausa*). Ainda está com medo do avião?

CAUÊ: Não. (O REBU, capítulo 03).

O banqueiro reduz o sentimento de Cauê por Sílvia a um simples desejo sexual. Para Mahler o casamento é um negócio, assim ele afirma saber quem é a mulher ideal para o jovem, no caso, a falida princesa italiana Olímpia Boncompagni (Marília Branco) – e a ocasião, a festa. Mesmo sem saber da impossibilidade da consumação do seu amor por Cauê, o banqueiro não se importa e diz que vai lhe dedicar todo o amor que ele não havia sentido e manifestado antes. A esfera pública também é evocada, Mahler afirma que “todos sabem” de sua decisão. Ele não vê nesse casamento arranjado um impedimento de continuar a manifestar seu “amor apaixonado”. Contudo, caso o jovem ficasse com uma “Garota de Ipanema” (neste caso, Sílvia) seria um rompimento. Mahler utiliza o poder (financeiro) que exerce sobre Cauê e a presumível ambição do rapaz com intuito de conseguir o que quer. Para Foucault (1988)

As relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimento, relações sexuais), mas lhe são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações; as relações de poder não estão em

posição de superestrutura, com um simples papel de proibição ou de recondução; possuem, lá onde atuam, um papel diretamente produtor. (FOUCAULT, 1988, p. 104)

Até o início na festa, Mahler não sabia quem era a garota que conquistou Cauê. As informações foram chegando aos poucos, por diversos personagens, entre eles Glorinha. Mahler consegue uma foto de Cauê e Sílvia se beijando na piscina (cena exibida no capítulo 3) e também ouve uma conversa entre os dois, em que Sílvia planeja fugir com Cauê após a festa, com o dinheiro que ganharia de Mahler e Braga, pelo roubo da proposta de compra do Banco Reunido. Antes mesmo de obter a confirmação, mas já desconfiando que fosse Sílvia a mulher que está impedindo seus planos e sabendo da paixão de Álvaro pela garota, Mahler a procura durante a festa, tentando convencê-la a ficar com seu advogado.

(FESTA – CASA DE MAHLER)

(...)

SÍLVIA: Compreendo que Álvaro não tome uma atitude precipitada. Compreendo que Glorinha ainda tenha certas ilusões, só não compreendo uma coisa?

MAHLER: O que?

SÍLVIA: Por que Álvaro não veio falar comigo e mandou você?

MAHLER: Estou fazendo isso por minha conta.

SÍLVIA: Não podia imaginar que você estivesse assim tão interessado.

MAHLER: Gosto de Álvaro, quero que ele seja uma pessoa feliz, como também gosto de você, acho que vão formar um belo par.

SÍLVIA: Não sabia que você era uma pessoa tão romântica, Mahler, que você gostava de proteger os apaixonados, é uma novidade para mim.

MAHLER: Eu sou muito mais apaixonado que você possa supor.

SÍLVIA: Faria tudo por amor?

MAHLER: Tudo

SÍLVIA: Chegaria à humilhação?

MAHLER: Por que não? Já cheguei algumas vezes.

SÍLVIA: Nunca soube de um amor seu...

MAHLER: Prefiro o mistério, o segredo.

SÍLVIA: Prefere (*brincando*) por medo de mau olhado ou medo de concorrência.

MAHLER: Quando eu decido amar é porque eu não tenho a menor dúvida.

SÍLVIA: E se você for enganado? O que fará?

MAHLER: Sei evitar, como também sei perceber quando alguém pode estar a ponto de me enganar.

SÍLVIA: Acredita que sabe de tudo, pode prever tudo?

MAHLER: (*sorrindo*): Não faria uma afirmação tão audaciosa... mas costumo perceber.

SÍLVIA: Deve ser muito desconfiado.

MAHLER: (*sorrindo*): Eu sou um Otelo, minha querida!

SÍLVIA: E também mata por amor?

MAHLER: O que você acha?

SÍLVIA: Acho que sim.

MAHLER: (*sorrindo*). Acertou, menina, você é mesmo muito esperta. (O REBU, capítulo 42).

Nesse diálogo, Mahler confessa a Sílvia que está apaixonado e que faria tudo por amor. A citação a Otelo, da obra de Shakespeare, não é gratuita. Otelo escutou do invejoso Iago que sua esposa Desdémone o traía com Cássio e pediu uma prova. Iago faz uma armação e Otelo é convencido que sua esposa realmente era uma adúltera e a mata sufocada. Depois, graças à serviçal Emília, esposa de Iago, Otelo fica sabendo da verdade e comete suicídio. Ou seja, a partir de uma mera desconfiança e com uma prova plantada, um crime foi cometido. Mahler afirma que é desconfiado e que faz tudo por amor, inclusive se humilhar e matar. O público sabe que Mahler já havia cometido um crime passionnal quando relatou a história de sua cicatriz e fuga de Viena para o Brasil. O amor homossexual pode ser percebido quando Mahler afirma preferir o mistério e o segredo, sendo ironizado por Sílvia, que, sabendo da sua condição homossexual, conclui pelo impedimento dele em revelar suas paixões.

6.1.2 Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual

Os planos de Mahler para o futuro de Cauê poderiam ter dado certo se Sílvia não tivesse existido. A esperta garota já sabia que estava sendo deixada para trás quando soube que Cauê foi para a Itália e não lhe deu nenhuma satisfação. Inclusive, ela não fora convidada para a festa, conseguindo o convite por meio de Álvaro. Logo no primeiro capítulo o arquétipo do triângulo amoroso é mostrado ao público.

(FESTA – JARDIM DA CASA DE MAHLER)

Sílvia insinua um possível casamento da princesa com Cauê e ironiza “Rico herdeiro brasileiro casa-se com princesa italiana”. E continua “Não é este o destino traçado pelo sr. Conrad Mahler para seu querido afilhado?”

CAUÊ: Deixe de ser ridícula!

SÍLVIA: Eu apenas penso depressa... me habituei a isso; não por mérito, mas por necessidade... Também sou como você Cauê (...) Você nunca teve dinheiro e

quando não se tem dinheiro precisa-se ser esperto... como você é... só que há uma diferença entre nós. Você é covarde e eu não sou!

CAUÊ: Você quer se calar, Sílvia?

SÍLVIA: Porque você fugiu de mim?

CAUÊ: Tive que viajar, tive que ir para a Itália... Negócios...

SÍLVIA: Negócios? Você aqui não cuida nem da conta de luz... não acha melhor você me dizer tudo? Aceitou um casamento preparado? Um casamento de luxo?

CAUÊ: Não! Se isso existir, ainda que exista, eu não estou nessa!

SÍLVIA: Então porque sumiu sem deixar um recado? Sabe por onde eu soube? Pela coluna do Zózimo¹⁴⁸. Não acha um pouco demais eu saber da sua partida por uma notícia de jornal?

CAUÊ: (*com sofrimento*) Não adiantava eu te avisar...

SÍLVIA: Por quê? Era o rompimento?

CAUÊ: Era...

SÍLVIA: E quando você voltou? Não podia me procurar? Dar um telefonema, um alô... assim como quem fala com uma amiga?

CAUÊ: Eu não podia...

SÍLVIA: (*dura*) Foi proibido pelo sr. Conrad Mahler?

CAUÊ: Não insista, eu não quero conversar isso agora, ao menos hoje!

SÍLVIA: Tanto medo de Mahler assim?

CAUÊ: Ele nunca soube de você e continua não sabendo.

SÍLVIA: E por que eu não fui convidada? Antes eu frequentava as festas dessa casa...

CAUÊ: Não foi o Mahler quem te cortou... Eu que organizei a lista dos convidados... Eu não pus seu nome de propósito...

SÍLVIA: Por quê?

CAUÊ: Eu não queria te enfrentar hoje... achava que ainda era cedo...

SÍLVIA: Mas agora é tarde... não há mais jeito, não há como fugir desse encontro...

CAUÊ: É... Não há jeito... (O REBU, capítulo 01).

Esse é o primeiro dos muitos diálogos em que Sílvia joga da cara de Cauê que ele está sendo manipulado por Mahler. Ela faz de tudo para convencer o jovem dos planos de Mahler, que ele finge ignorar, e mostrar o quão ela quer estar junto a ele. Sílvia sempre consegue convencer Cauê, que é facilmente manipulado. Cauê é o ponto fraco do triângulo amoroso. Como nas lendas celtas antigas, o trio amoroso de Bráulio Pedroso tem o amor perdido não na separação, mas na posse do ser amado (COSTA, 2000, p. 22). Mahler e Sílvia utilizam, cada um do seu modo, o poder de influência sobre ele para atraí-lo para um dos polos. Mahler quer separar Cauê de Sílvia, que, por sua vez, quer afastar o amado do seu protetor.

¹⁴⁸ Zózimo Barrozo do Amaral (1941-1997), famoso colunista social do JB nas décadas de 1960, 1970 e 1980 no Rio de Janeiro-RJ.

Mahler não admitia ser traído e tão pouco que seus planos pudessem ser atrapalhados por alguém. A presença de Sílvia era um impedimento para sua vida ao lado do seu objeto desejado. Então, ele decide matá-la, por ciúme.

(FESTA – QUARTO DE CAUÊ, CASA DE MAHLER)

SÍLVIA: O que você quer comigo? Por que você trancou a porta?

(detalhe da chave na mão e sendo posta no bolso do paletó. A câmara sobe e mostra o rosto de Mahler)

MAHLER: Temos muito que conversar e não quero que ninguém venha nos atrapalhar.

SÍLVIA: Já conversamos tudo, Mahler.

MAHLER: Não tudo. Até agora você só me enganou!

SÍLVIA: Te enganei? Fiz tudo que você me pediu. Enganei Braga, cometi um ato indigno só para te ajudar! E você ainda vai querer mais o quê?

MAHLER: Como você é cínica! Como você pode ser assim, sendo tão jovem!

SÍLVIA: Do que você está falando Mahler?

MAHLER: Dos seus planos com Cauê, da liberdade que vocês tanto querem! Que liberdade é essa?

SÍLVIA: O que você sabe?

MAHLER: Eu sei tudo!

SÍLVIA: Andaram mentindo para você!

MAHLER: Já chega de tanta mentira! De tanta sordidez! Eu vi vocês dois no jardim, eu vi vocês dois tramando contra mim! Eu, eu sei que tudo partiu de você, porque nesta noite eu aprendi a conhecer uma mocinha que não vale nada, que não tem nenhum escrúpulo!

SÍLVIA: Chega, Mahler, chega que eu não quero ouvir mais nenhum desaforo mais!

MAHLER: Não quer? Ora, que simplicidade é essa?

SÍLVIA: Não quero porque eu posso não querer. Eu não dependo de você e agora se quiser saber, Cauê também não depende de você! Por isso, nós dois decidimos lhe dar um basta!

MAHLER: Eu não sou o idiota do Álvaro nem tão pouco o imbecil do Braga! Se você enganou os dois, a mim você não vai enganar!

SÍLVIA: *(rindo)*: Enganar em que? Estou lhe dizendo toda a verdade. Eu e Cauê vamos embora dessa casa e vamos para sempre!

MAHLER: Você vai embora, mas Cauê não!

SÍLVIA: Ainda se acreditando dono do Cauê?

MAHLER: Cauê não sabe o que está fazendo. Cauê é um menino, Cauê não pode ficar nas mãos de uma aventureira da sua espécie. Eu vim aqui para salvar o Cauê!

SÍLVIA: Não há nada pior do que a sua arrogância, Mahler! Não pode imaginar como você é ridículo ainda se acreditando dono do mundo! As pessoas não são como suas empresas, as pessoas têm opinião própria e as pessoas escolhem seus amores. Cauê me ama e fará tudo por mim!

MAHLER: Não me irrite, menina, não me irrite!

SÍLVIA: O que é? Não gosta de ouvir as verdades? Pois saiba que você não passa de um velho, que não é capaz de enxergar o ridículo de sua velhice! Até hoje você só teve as pessoas pelo seu dinheiro, pelo seu poder! Nunca ninguém te amou Mahler. Até hoje todo mundo só teve medo de você, medo da sua arrogância! Mas agora isso acabou, acabou para mim e Cauê!

MAHLER: Você vai sair daqui, garota, e sozinha!

SÍLVIA: Não se esqueça, Mahler, que você mesmo me propiciou um alto negócio. Se você não teve pudor de me envolver em uma grande sujeira, devia pensar que eu também podia usar isso contra você. Eu vou receber um dinheiro de Braga e esse dinheiro vai pagar a minha liberdade, a liberdade de Cauê!

MAHLER: Você não vai receber dinheiro nenhum, porque agora você vai me devolver a proposta que você roubou da Glorinha¹⁴⁹. Vai devolver agora, já!

SÍLVIA: Devolver? Quer dizer que é só você que tem direito de fazer negócios? Pois ouça, eu estou sim com a proposta, mas ela vale um preço e um preço muito alto! Ou você me paga ou eu entrego a Braga!

MAHLER: Eu não vou lhe pagar nada. E você vai me devolver ela já. Como vai... vai me dar aqui imediatamente!

SÍLVIA: Não vou lhe devolver nada!

MAHLER: *(avançando e segurando Sílvia)* Você tem que me devolver, tem que me devolver!

SÍLVIA: Tire a mão de mim!

MAHLER: Antes, a proposta!

SÍLVIA: Você quer que eu grite?

(Mahler tampa a boca de Sílvia, começa uma luta entre os dois, Mahler encosta Sílvia na janela que está aberta)

MAHLER: A proposta, eu quero a proposta!

(Sílvia reage, mas Mahler consegue fazer que se curve no parapeito da janela. Na luta e na reação de Sílvia, Mahler exagera e faz com que Sílvia fique com o corpo praticamente fora da janela. Sílvia cai da janela. Mahler entra em pânico). (O REBU, capítulo 90).

Este é o triste fim de Sílvia. A jovem conseguiu se envolver em um grande número de desavenças durante a festa. Mahler, apesar de frisar que quer a cópia da proposta da compra do banco, se mostra mais interessado em salvar Cauê das mãos de Sílvia. Não há dúvidas sobre o crime passional. Sílvia foi agressiva com o Mahler afirmando que ninguém jamais o amou. Ao afirmar “o ridículo de sua velhice” pode também referir-se à orientação sexual do banqueiro.

Mesmo com a morte de Sílvia, os planos de Mahler não obtiveram êxito. Após saber da morte de Sílvia, Cauê e Kiko saem da casa de Mahler e se dirigem a um quarto de motel. Kiko, nesse momento, porta a cópia da proposta de compra do banco. No motel Cauê e Kiko discutem sobre o futuro dos dois. Cauê não quer discutir sobre isso, pois está muito triste com a morte de Sílvia. No espelho do quarto de motel o “fantasma” de Sílvia aparece para Cauê:

(QUARTO DO MOTEL – DIA)

SÍLVIA: Quer se casar mesmo comigo?

CAUÊ: Já me vesti para o nosso casamento.

SÍLVIA: Não vai ser um casamento como os outros.

CAUÊ: Eu sei.

SÍLVIA: E assim mesmo você quer se casar?

CAUÊ: Quero

¹⁴⁹ Glorinha tentando prejudicar o marido Álvaro rouba a proposta de Mahler para a compra do Banco Reunido. Porém, ela a esconde no jardim e Sílvia acaba descobrindo.

SÍLVIA: Não aqui... Você sabe onde me encontrar... Eu estou te esperando.
(*Sílvia diz que está esperando Cauê no amor submarino – no espelho do motel, antes de os policiais chegarem*). (O REBU, capítulo 98).

O “amor submarino” a que Sílvia se refere parte de um beijo dado pelos dois no fundo da piscina de Mahler. Os policiais chegam ao motel. Kiko havia saído com a proposta de compra do banco e se dirigido ao seu apartamento. Os policiais levam Cauê para a mansão de Mahler onde ele é interrogado. Cauê, inicialmente, se opõe.

(PRESENTE/DIA - CASA DE MAHLER)

Cauê é interrogado pelo delegado Xavier. Mahler escuta a conversa atrás da porta. Cauê conta que Mahler não sabia do relacionamento com Sílvia, que ficaram próximos durante a festa, pois Mahler queria que Sílvia recuperasse o documento que estava com Glorinha. Cauê diz que “nós conseguimos”, se envolvendo com a armação. Disse que o documento está com Kiko e que ele pretende vender a Braga por quatro milhões. Cauê e Sílvia pretendiam ter feito isso, porém Sílvia morreu antes. Cauê desconfia do assassino, mas não fala para o delegado.

DELEGADO XAVIER: Não quer falar?

CAUÊ: Não

DELEGADO: Eu sei por que você não quer me falar.

CAUÊ: Você não sabe nada

DELEGADO: Você acha que foi Mahler, não é?

CAUÊ: O meu problema com Conrad é um problema íntimo, é um... .. problema só meu

(*Mahler sai aliviado*)

DELEGADO: Nega-se a responder?

CAUÊ: Me nego!

DELEGADO: Está bem, não vou insistir... você já me deu boas informações... depois voltamos a conversar... (O REBU, capítulo 101).

Mesmo acreditando saber que Mahler é o assassino de Sílvia, Cauê se recusa a contar isso ao delegado. Nota-se que Cauê chama o banqueiro pelo primeiro nome (Conrad) e afirma que eles têm um problema íntimo. Cauê sabe dos planos de Mahler e do amor que o velho tem por ele. Em um diálogo com o fantasma de Sílvia é a própria jovem quem reconhece o quanto Mahler ama Cauê.

(PRESENTE/DIA - QUARTO CAUÊ, CASA DE MAHLER)

CAUÊ: Sílvia, minha esposa, onde você está?

(*Cauê anda pela sala*)

CAUÊ: Minha esposa... Onde?

(*Cauê vai abrir a cortina, quando abre Sílvia está atrás dele vestida de noiva*).

CAUÊ: Você ouviu, Sílvia?

SÍLVIA: Ouvi,

CAUÊ: Eu não podia falar de Conrad, eu não podia... que os outros falem, que a polícia descubra...

SÍLVIA: Quando alguém nos dá o melhor, temos também que suportar o pior...

CAUÊ: Você me entendeu então?

SÍLVIA: Entendi

CAUÊ: Sempre nós vamos nos entender?

SÍLVIA: Sempre.

CAUÊ: Falta pouco agora, Sílvia... muito pouco... você está ouvindo?

SÍLVIA: Estou. Os cânticos já começaram... as flores já se desabrocharam... o altar da nossa catedral submersa já nos espera...

CAUÊ: Um amor submarino só podia terminar assim... (O REBU, capítulo 101).

Cauê não guarda mágoas de Mahler. Sílvia também não. Ambos entenderam que Mahler agiu por amor, tentando dar tudo o que podia ao jovem. Os capítulos finais na telenovela foram focados na investigação. O delegado já sabia que Mahler era o culpado, mas necessitava de uma prova. O único convidado que poderia incriminar Mahler, nesse momento, seria Kiko. A polícia vai até o apartamento do garoto e o leva para prestar depoimento na casa de Mahler. Mahler compra a proposta que estava sob o poder do garoto e lhe dá mais dinheiro para que ele incriminasse Boneco. Assim foi feito. Todavia, Mahler acabou não conquistando o que mais queria, a exclusividade de Cauê. A cena seguinte é a última da ousada trama de Bráulio Pedroso.

(PRESENTE/DIA - CASA DE MAHLER)

Cauê desce as escadas. Mahler com um papel na mão vai a sua direção.

MAHLER: Foi tudo resolvido Cauê... o criminoso foi preso, confessou tudo... era o Boneco... como você vê, eu não tinha culpa de nada... eu só fiz tudo para você, para o seu bem... agora vamos poder recomeçar as nossas vidas e recomeçar de uma maneira mais verdadeira, mais bela...

CAUÊ: Eu não quero nada, Mahler.

MAHLER: Veja, Cauê, veja este papel, o que você sempre quis... está aqui... você agora é meu único herdeiro...

CAUÊ: Eu não quero nada, Mahler.

MAHLER: Não me chame de Mahler, eu sou Conrad...

CAUÊ: Você é Mahler

MAHLER: O que você quer? Diga o que você quer? Tudo que você quiser, eu te darei...

CAUÊ: Eu só quero a Sílvia, e Sílvia você não pode me dar.

(Cauê se afasta)

MAHLER: Cauê...!

CAUÊ: Adeus, Conrad Mahler.

(Cauê sai da sala)

MAHLER: Cauê... onde você vai, menino? Onde?...

Cauê vai em direção da piscina, Mahler observa de longe. Sílvia surge vestida de noiva na água. Cauê pula na piscina. Cauê encontra com Sílvia vestida de noiva em baixo d'água.

Corta embaixo d'água.

Corta para Mahler que olha a piscina vazia, com um círculo de bolhas de ar.

*Corta para Cauê beijando Sílvia de baixo d'água.
Corta para Mahler que chora.
Corta para o corpo de Cauê que, afogando, emerge, morto do mesmo modo que Sílvia. (O REBU, capítulo 112).*

Em estilo Romeu e Julieta, Cauê encontra na morte a forma de viver eternamente ao lado de Sílvia, mostrando como a amava. Mahler parece não acreditar no que está vendo e chora por não aceitar a morte de seu amor. Assim como no filme *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, a primeira e última cena são a mesma: um corpo boiando dentro de uma piscina. No filme de Wilder é o roteirista Joe Gillis (William Holden), narrador da história, contando a trágica história de sua morte. Na novela de Pedroso são dois corpos diferentes, o primeiro de Sílvia e o segundo de Cauê.

6.2 ROBERTA E GLORINHA: MUITO MAIS DO QUE BOAS AMIGAS

Além de Mahler, “O Rebu” apresenta outra personagem LGBT. Trata-se de Roberta (Regina Viana), uma mulher decidida e manipuladora, que mantém um casamento de fachada com o médico David Menezes (Felipe Wagner), um mulherengo. Ambos têm a liberdade para fazer o que bem entenderem. Pelo texto de Pedroso fica claro que Roberta se relaciona com mulheres, porém sem grandes compromissos. Durante a festa, Roberta seduz Glorinha (Isabel Ribeiro), que está insatisfeita com Álvaro (Mauro Mendonça), seu marido.

Roberta utiliza argumentos (pseudo)feministas em seus diálogos, sempre imputando aos homens a culpa pela infelicidade da mulher. Para Roberta, só uma mulher é capaz de compreender outra. Os homens, por sua vez, veem o sexo feminino como propriedade a ser exibida e consumida. É desmoralizando maridos alheios que Roberta

conquista suas parceiras para aventuras homossexuais. Glorinha poderia ser apenas mais uma, mas foi diferente, como veremos nas páginas a seguir.

6.2.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal

O primeiro diálogo entre Glorinha e Roberta aconteceu no nono capítulo, em que fica claro o poder de sedução da personagem de Regina Viana.

(FESTA – CASA DE MAHLER)

Glorinha e Roberta no toilette

ROBERTA: Estou te achando tristonha, tão sozinha... o que houve com você?

GLORINHA: Tenho minhas razões...

ROBERTA: Álvaro?

GLORINHA: É... não posso compreender as atitudes de Álvaro.

ROBERTA: Oh, minha querida, você ainda é do tempo que acha que os homens têm alguma lógica?

GLORINHA: Não posso fugir disso...

ROBERTA: Eu já desisti há muito tempo, os homens não podem mesmo nos entender. É uma outra sensibilidade, um outro mundo. Eles levam a vida deles e, subitamente, sem fazer grande esforço, eles procuram uma de nós. Mas apenas como apêndice, como complemento da sua masculinidade... em nenhum momento estão pensando no que nós queremos, no que nós sonhamos... cheguei conclusão de que só uma mulher pode entender a outra.

GLORINHA: Começo a acreditar que você tem razão.

ROBERTA: Como só um homem entende outro homem.

GLORINHA: É possível.

ROBERTA: Possível não, é verdade. Se você imaginar que os valores dos homens são completamente diferentes dos nossos e vice-versa. Tanto que é muito comum você ouvir eles falarem: (*imita um homem*) para sair e conversar, só mesmo um outro homem.

GLORINHA: É, eu já ouvi o Álvaro falar isso.

ROBERTA: Por quê? Porque nós, as imbecis, as mulheres, só servimos para um uso específico e de tempo determinado. A compreensão, a sutileza, isso eles só têm quando estão preocupados na conquista... Depois... bem depois, você está sabendo como é.

GLORINHA: Engraçado, você me dizer isso... Eu sempre pensei que você e o David viviam tão bem...

ROBERTA: Entre nós há um *gentlemen's agreement*¹⁵⁰ ... (*sorrindo*) acho que usei uma expressão bastante adequada...

GLORINHA: Mas será que tem que ser assim? Com todos os casais? Não vejo um que se salve...

ROBERTA: Não quero ser muito pessimista, mas não há muita salvação. No mais são aparências... Como eu e o David... grande parte das pessoas ficam assim... (*sorrindo da situação*) num lugar como este, num lugar íntimo, as máscaras caem

¹⁵⁰ Acordo de cavalheiros.

todas... (*mostra o espelho – rachado pelo soco dado por Astorige*¹⁵¹). Olha aí, alguém andou rachando a cabeça com raiva de sua própria cara... No entanto, se você agora for lá na sala, vai encontrar essa mesma pessoa com sorriso que vai de orelha a orelha...

GLORINHA: Você está me dizendo umas coisas, Roberta, realmente impressionantes... Nunca tinha pensado nisso antes...

ROBERTA: Como você vê... É sempre bom uma mulher conversar com a outra... sempre temos coisas para nos dizer.

GLORINHA: E no entanto, quase nunca conversamos...

ROBERTA: É sempre assim, faltou oportunidade. Mas agora a oportunidade foi criada.

GLORINHA: É preciso conversar mais com você. Bem mais.

As duas sorriem amigavelmente na imagem rachada no espelho (O REBU, capítulo 09)

É interessante notar os argumentos “feministas” utilizados por Roberta com a finalidade de convencer Glorinha a se afastar de Álvaro. Hoje esse discurso de Roberta já é senso comum, porém na década de 70 esse tipo de prelação não era corriqueiro, a não ser entre as ativistas do “movimento feminista”¹⁵². Até por isso Glorinha afirma que não tinha pensando ainda a esse respeito – estávamos no ano de 1974. É necessário considerar que

antes de 1975 já havia mulheres que estudavam a condição feminina e tinham atitudes para transformar tal condição. Mas foi a partir de 1975 que se fundaram grupos de discussão e jornais para as questões das mulheres, bases sólidas e necessárias para tornar a condição da mulher na sociedade brasileira objeto de debates, de notícias na imprensa e de causas políticas (AUAD, 2003, p. 73).

A partir das considerações de Auad podemos inferir que Roberta era uma mulher à frente de seu tempo. Até este momento da narrativa ainda não é possível perceber que já se iniciava um jogo de conquista – mesmo com a afirmação que “só uma mulher pode entender a outra”. Não está explícito que ela se refere a um possível relacionamento amoroso/sexual, até porque ambas são casadas com homens. O que se discute é o papel ocupado pela mulher na sociedade, tida como “um complemento da masculinidade” e “utilizados para um uso específico” – o que Bourdieu denomina de “dominação masculina”. Para este autor

¹⁵¹ Personagem interpretado por Haroldo Oliveira.

¹⁵² Como informa Daniela Auad (2003, p. 74) desde os anos de 1910 e 1920, no Brasil, existe a participação das mulheres em movimentos socialistas, anarquistas e artísticos. Em 1934, no governo de Getúlio Vargas, houve a conquista do voto feminino. Em 1964, com o Golpe Militar, fecharam-se os meios de participação da mulher, bem como de demais movimentos sociais. Na década de 1970 houve a formação de clube de mães e outras redes formadas por mulheres, porém sem grandes visibilidades. A pesquisadora destaca o ano de 1975 pela instauração do Ano Internacional da Mulher.

uma sociologia política do ato sexual faria ver que, como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois sexos não são, de maneira alguma, simétricas. Não só porque as moças e os rapazes têm, até mesmo nas sociedades euro-americanas de hoje, pontos de vista muito diferentes sobre a relação amorosa, na maior parte das vezes pensada pelos homens com a lógica da conquista (sobretudo nas conversas entre amigos, que dão bastante espaço a um contar vantagens a respeito das conquistas femininas), mas também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’. Daí a distância entre as expectativas prováveis dos homens e das mulheres em matéria de sexualidade. (BOURDIEU, 2010, p. 29-30)

O jogo de conquista, relatado pelo pensador francês, também ecoa no discurso de Roberta que afirma que a gentileza do homem só aparece no momento da conquista. O jogo da relação de poder homem e mulher é bem claro para Roberta e faz com que Glorinha reflita sobre sua intimidade. A festa de Mahler e os próximos oitenta capítulos da telenovela vão ser os responsáveis por uma radical mudança nas atitudes da mulher de Álvaro. A situação de Roberta já está bem clara. Entre ela e David nada mais existe, além de um contrato de casamento civil. Não há mais envolvimento amoroso. Ambos são e estão livres para outros relacionamentos.

A insegurança e a dependência masculina voltam a ser o mote de outra conversa entre as duas, porém, desta vez Roberta já é mais incisiva em seus argumentos. Glorinha entende que a relação das duas pode ser mais do que uma amizade.¹⁵³ É na casa de Roberta¹⁵³, no dia seguinte à festa, que se inicia a manifestação da afetividade homoconjugal, ainda que de maneira bem sutil.

(PRESENTE/DIA - CASA DA ROBERTA)

GLORINHA: Você já resolveu sua vida... e agora eu? O que eu faço da minha¹⁵⁴?

ROBERTA: Você já tomou decisões antes de mim...

GLORINHA: Você está falando do meu rompimento ontem com o Álvaro?

ROBERTA: Estou... ou você vai recuar?

GLORINHA: Não, agora não é possível mais nenhum retorno...

ROBERTA: O problema então qual é?

GLORINHA: É ficar sozinha... você não pode imaginar o que é ter vivido uma anormal dependência de um homem como eu vivi com o Álvaro... ainda que fosse

¹⁵³ Glorinha rompe seu casamento com Álvaro durante a festa de Mahler. Por não ter para onde ir, aceita o convite de Roberta para dormir em sua casa.

¹⁵⁴ Glorinha se refere ao rompimento definitivo de Roberta com David. Analisaremos essa cena na próxima categoria analítica.

um casamento triste, sem amor, eu tinha em Álvaro um ponto de segurança... agora me sinto completamente desprotegida...

ROBERTA: Mas para quem agiu com tanta coragem e decisão, não vejo porque esse medo agora...

GLORINHA: Eu só agi porque você estava comigo o tempo todo, porque até agora você me apoiou, me deu força...

ROBERTA: E por acaso eu fui embora?

GLORINHA: Mas eu não posso ficar na eterna dependência de você...

ROBERTA: Se eu posso te ajudar, se essa ajuda é agradável, mas do que agradável... é maravilhosa como o carinho de sua libertação, de minha libertação... por que ter vergonha dessa ajuda?

GLORINHA: Não é vergonha... é achar que não é justo...

ROBERTA: Como se fosse penoso eu me dedicar a você... é raro, muito raro uma forte amizade entre mulheres... se isso nos acontecer, por que perder?

GLORINHA: Eu sei, eu sei mas...

ROBERTA: Eu posso te compreender... ainda mais que estamos saindo de um forte impacto... mas quando tudo serenar... você vai ver que as nossas solidões precisam de um afeto...

GLORINHA: Disso eu tenho certeza, absoluta certeza, eu não suportaria a minha solidão!

ROBERTA: Nem eu a minha....

(As duas se olham. Pausa)

GLORINHA: Quando ontem nós entramos naquela história tão suja, tão terrível... quando me lembro o que foi para nós duas enfrentar Mahler, Braga¹⁵⁵, Álvaro e a pobre da Sílvia...

ROBERTA: Quando você se lembrar disso, você deve saber que nós já passamos pelo pior... e se fomos capaz disso, agora o que virá só poderá ser mais fácil e mais suave.

GLORINHA: Acho que sim... *(pausa)* acho que sim... (O REBU, capítulo 99)

Algumas palavras da argumentação de Roberta merecem ser postas em debates, como: “liberdade”, “vergonha” e “ajuda”. Como aparece nos textos de Foucault e Bourdieu, a sexualidade constitui-se em um mecanismo de poder e de dominação exercido, sobretudo, pelo homem. Após “vencerem” o obstáculo da separação, Roberta e Glorinha sentem-se livres, não há mais uma hierarquia masculina, contudo, um novo sentimento – a solidão – emerge. É necessário lembrar que o “amor líquido” de Bauman (2004), em que os relacionamentos amorosos são fluídos e “com data de validade”, não era uma realidade nos anos 1974. O divórcio (ou desquite), apesar de já ser uma realidade, era pouco comum e, nesse caso, sempre a mulher era a mais prejudicada. Por isso o sentimento de vergonha e a necessidade de ajuda.

¹⁵⁵ O enfrentamento a que ela se refere com Mahler e Braga foi relacionado pelo furto, cometido por Glorinha, a proposta de compra do banco Reunido feita por Mahler – o único objeto era afrontar Álvaro, advogado de Mahler e o responsável pela redação do documento.

Mesmo sem considerarmos o futuro relacionamento lésbico das duas – e, nesse caso, mais um fator de preconceito e desgaste social – a mulher divorciada era estigmatizada. Glorinha, afirma que sente sozinha e insegura sem a presença de Álvaro, mesmo relatando sua infelicidade ao lado dele, indo exatamente ao encontro do pensamento “líquido” de Bauman ao afirmar que “a solidão produz insegurança – mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior” (BAUMAN, 2004, p. 30). Roberta surge como uma válvula de escape, um porto seguro para a codependência de Glorinha – papel ocupado por Álvaro, como parte dos mecanismos sociais de poder masculino. De acordo com Giddens (1993)

Uma pessoa codependente é alguém que, para manter uma sensação de segurança ontológica, requer outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, para definir suas carências; ela ou ele não pode sentir autoconfiança sem estar dedicado às necessidades dos outros. Um relacionamento codependente é aquele em que um indivíduo está ligado psicologicamente a um parceiro cujas atividades são dirigidas por algum tipo de compulsividade. (GIDDENS, 1993, p. 101-102).

Pelas conceituações de Giddens, percebemos que tanto Glorinha como Roberta são pessoas codependentes. Mesmo exaltando o sentimento de liberdade pela separação de seus cônjuges elas relatam: “nossas solidões precisam de um afeto”. É por meio desse sentimento que o desejo homossexual é despertado em Glorinha, que ainda se mostra pensativa e temerosa. Contudo, ainda existe uma negação da homossexualidade, a exemplo de “é raro uma forte amizade entre mulheres”. Nesta frase cabem múltiplas interpretações, desde estereótipos que mulheres são fúteis e competitivas, o que impede um laço de amizade entre elas, ou até mesmo, e preferimos essa vertente, que a palavra amizade (que entre os trovadores era utilizada para designar amor) foi utilizada para assinalar o “nascimento” do amor entre as duas, haja vista os problemas que o autor da telenovela poderia enfrentar com a censura federal e com a sociedade.

O *happy end* das personagens será mostrado na última categoria analítica. Analisaremos antes a narrativa da revelação (homo)sexual e manifestações de preconceito homoerótico.

6.2.2 Processo de *coming out* e a narrativa da revelação

Mesmo de forma muito sutil há a revelação para o público da homossexualidade de Roberta. O casamento dela com David era uma espécie de conforto e resposta para a sociedade. Mesmo com uma personalidade forte, Roberta não sente segurança em manifestar sua orientação sexual na esfera pública.

(PRESENTE/DIA – CASA DE ROBERTA)

ROBERTA: Eu me acreditava forte, sabe, sempre achando que por ter escolhido um destino diferente, isso representava uma opção corajosa... mas nessa noite, em tudo que Sílvia fez e se arriscou, eu aprendi como até hoje eu finjo sobre as afirmações mais profundas do meu ser. Entendi, como esse casamento, essa fachada que tenho de apresentar ao mundo, passa a ser a atitude mais verdadeira... o grande escuro contra a minha solidão... contra o medo de escolher o meu destino. Porque o destino quando é escolhido com paixão pode acabar no fundo de uma piscina como a Sílvia acabou! A noite inteira Sílvia nos derrotou... Essa é a verdade... até sua morte, que podia parecer uma punição, foi uma prova de como ela era capaz de ir até o fim... (*pausa*) Sílvia... estranho... eu que me senti roubada em meu afeto por ela... eu que cheguei a lhe odiar... subitamente porque morreu, depois que morreu... começo... como eu poderia te dizer?

GLORINHA: A sentir amor por Sílvia?

ROBERTA: É, é isso. Mas não amor por pena, não amor por me sentir culpada... amor por saber que ele era alguma coisa além de mim... por saber que se a vida era uma aventura, ela foi capaz de vivê-la integralmente... quanto a minha vida que não é nenhuma aventura, nem um risco maior... mesmo esse pouquinho que eu não consigo viver totalmente... Sílvia é para ser amada, é sim, pela coragem que ela nos transmite. Essa noite não passou impune, não... não passou... temos que mudar nossas vidas! Mudar completamente!

GLORINHA: Eu quero, mas na verdade não sei por onde começar.

ROBERTA: Começando pelo mais simples... o mais simples que nos atrapalhou muito até hoje... temos que acabar com as facilidades!

GLORINHA: Que facilidades?

ROBERTA: Álvaro e David (O REBU, capítulo 83).

Este diálogo mostra o conflito de identidades vivenciado por Roberta e a necessidade de vencer o processo de *come out*. Ela reconhece seu “fingimento” e alega não ter conseguido viver a vida de forma plena, ou seja, com pleno exercício de sua identidade sexual. O casamento com David é explicado no âmbito de “provar” para o mundo algo que não é sua essência. O ato de sair do armário e se perceber como lésbica desperta medo, “pode-se dizer que a autoaceitação de sentimentos homossexuais instiga outros processos de consolidação da identidade que são fundamentalmente sociais” (NUNAN, 2003, p. 127). Assim, o armário é uma forma de regulação da vida social, o que certamente traz consequências nas esferas públicas e familiares.

Vencida essa parte, da autoaceitação e da autopercepção identitária, Roberta propõe acabar com as facilidades, ou seja, com seu casamento heterossexual, mesmo que esse matrimônio não seja pautado por uma relação amorosa/sexual. Para isso, Roberta chama David para conversar em sua casa:

(PRESENTE/DIA – CASA DE ROBERTA)

DAVID: Soube da notícia pelo rádio... qual o problema? Vocês duas estão envolvidas nisso?

ROBERTA: Todos nós. Menos você, é claro, que saiu antes.

DAVID: É, eu tive sorte...

ROBERTA: Então o que ficou da noite de ontem depois de todas as suas tentativas?

DAVID: A frustração não pode alegrar ninguém...

ROBERTA: Mas quando eu te vi brincando com os jovens, tomando banho de piscina, achei que você estava festejando uma vitória...

DAVID: Estava festejando a minha derrota...

ROBERTA: Maria Angélica¹⁵⁶?

DAVID: Maria Angélica foi a mais grotesca de todas as minhas tentativas e de certa maneira a mais triste...

ROBERTA: Mas depois com aquela menina, a Mira¹⁵⁷...

DAVID: Podia continuar, inventar mais uma vez como sempre inventei...

ROBERTA: Mas você não deve parar.

DAVID: Não é engraçado a minha mulher me dizer isso?

ROBERTA: É que eu gosto de você, David, e eu ainda te quero ver feliz.

DAVID: Você fala já me vendo com uma outra mulher?

ROBERTA: É como eu quero te ver.

DAVID: Mas eu não quero te deixar, Roberta, você foi a única mulher que me suportou até hoje, a única mulher que teve paciência...

ROBERTA: Eu nunca tive paciência, por isso te chamei... está na hora de acabar com a mentira... chega de um ser o biombo do outro!

¹⁵⁶ Interpretada por Yara Cortes.

¹⁵⁷ Interpretada por Sílvia Sangirardi.

DAVID: Eu sei que é uma compensação, mas é o melhor que nós dois podemos ter!

ROBERTA: Eu vou enfrentar a minha vergonha e transformá-la no meu orgulho, na minha alegria!

DAVID: Você não pode me deixar só, você sabe que eu não tenho condições...

ROBERTA: O acomodamento não resolve nada e muito menos essa cumplicidade vergonhosa que existe entre nós dois... Veja o ridículo de ainda há pouco... eu perguntando de outras mulheres para você, eu te atirando nos braços de outras mulheres e você fingindo não me ver...

DAVID: Se você não quer mais assim podemos tentar ser um casal como muitos outros... eu sei que posso me dedicar a você, só procurar para você...

ROBERTA: Mas eu já não posso mais! Eu agora quero a minha vida, custe ela o que custar!

DAVID: Você... você está certa do amor?

ROBERTA: Como eu nunca estive!

DAVID: Ele é maior do que o escândalo?

ROBERTA: Ele é maior do que tudo.

DAVID: Vai me deixar mesmo Roberta?

ROBERTA: Eu estou te deixando, David...

DAVID: Não vai ser fácil para mim e acredito que se você tiver coragem você poderá ser feliz... (*beijando carinhosamente a testa de Roberta*) enfim, a festa de Mahler te serviu para alguma coisa...

ROBERTA: A festa de Mahler serviu para muita coisa e para todos nós. Uma morte é sempre uma lição de amor.

DAVID: Vou sentir tua falta

ROBERTA: Não agora. Mas quando você encontrar sua vida e sentir que eu colaborei para isso... ai tenho certeza que você sentirá minha falta.

DAVID: Posso dizer que ainda te amo?

ROBERTA: (*sorrindo*) Posso dizer que eu também te amo? (O REBU, capítulo 95).

Esse diálogo entre David e Roberta é o mais revelador de toda a história. Por meio dele, até mesmo os telespectadores que podiam não ter percebido as intenções de Roberta à Glorinha, poderiam ter, neste momento, sua real comprovação. O relacionamento aberto dos dois foi revelado por Roberta, perguntando sobre os relacionamentos extraconjugais, inclusive as tentativas de David durante a festa de Mahler. Roberta se mostra disposta a enfrentar a sociedade, a transformar sua vergonha em orgulho: “Quando pessoas gays se assumem em uma sociedade homofóbica, por outro lado, talvez especialmente para os pais ou cônjuges, é com a consciência de um potencial de sério prejuízo provavelmente nas duas direções”. (SEDGWICK, 2007, p. 39). Já prevendo a discriminação que Roberta iria sofrer, David a questiona se o amor que ela sente por Glorinha seria maior do que o escândalo, sendo respondido de forma afirmativa. A segurança na relação amorosa foi o motivo que levou Roberta a se libertar de sua vida dupla e assumir sua identidade lésbica.

6.2.3 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar

Se a manifestação da homossexualidade era muito sutil e praticamente sem nenhum debate na esfera pública, a manifestação do preconceito não seria diferente. Poderíamos inferir uma espécie de preconceito pelo uso da palavra “vergonha”, preferida por Roberta diversas vezes, como vimos nos diálogos acima, como afirmação de negação da homossexualidade, graças à carga negativa dessa palavra. Contudo, é uma linha tênue que separa “vergonha” de “orgulho”, sentimentos híbridos carregados por Roberta no processo de construção e definição de sua identidade sexual.

Como a personagem vence esse obstáculo, o da própria aceitação, não enxergamos como uma forma de manifestação de preconceito. Todavia, o diálogo abaixo, travado por Roberta e Sílvia, durante a festa de Mahler, mostra posições preconceituosas.

(FESTA/NOITE – CASA DE MAHLER)

Roberta e Sílvia conversam no bar da festa

ROBERTA: Como é Sílvia? Enganando a todos ainda?

SÍLVIA: E você, desmoralizando os maridos?

ROBERTA: Se você pretende me atacar, desista: sei muito mais de você do que possa imaginar!

SÍLVIA: Você não sabe nada, Roberta, e nunca soube!

ROBERTA: Se você fala do passado, reconheço, você sempre soube iludir quem acredita na ingenuidade deste rostinho! Mas só que agora eu conheço todos os seus golpes!

SÍLVIA: O que é? Resolveu tirar uma desforra?

ROBERTA: Resolvi apenas dizer que você está em minhas mãos!

SÍLVIA: Que pretensão Roberta! Só ingênuas que acreditam em suas ameaças de bruxa da Branca de Neve. Nesta festa só existe uma ingênuas: Glorinha.

ROBERTA: Não ponha a Glorinha nesta história!

SÍLVIA: Ficou ofendida pela sua grande amiguinha?

ROBERTA: Escuta, garota, sei de todas as suas sujeiras, de todas suas pretensões em relação a Braga, Álvaro e Mahler! Eu posso contar tudo a eles, entendeu?

SÍLVIA: Se transformou agora na defensora das grandes fortunas brasileiras? Está com pena dos nossos pobres milionários?

ROBERTA: Estou com pena de você, de ver tanta baixeza numa pessoa ainda muito jovem. Se você é hoje assim, o que será daqui a alguns anos? Que lastima de gente você será!

SÍLVIA: Nunca pior do que você, se você tem raiva de mim é porque eu sou livre, enquanto você é prisioneira de uma infâmia!

ROBERTA: Você me falando isso? Que tal se eu contasse ao Cauê que tipo de garota livre que você é?

SÍLVIA: Cauê sabe tudo o que eu sou.

ROBERTA: Tudo?

SÍLVIA: Tudo. Isso te impressiona, não é? Claro. Você sempre teve que viver à sombra dos teus atos! Você nunca passou de uma grande mentira!

ROBERTA: Você não tem a menor ideia de quem eu possa ser! Nem do que eu seja capaz de fazer!

SÍLVIA: Então faça, mostre-se ao menos uma vez na vida com coragem de assumir a tua desgraça!

ROBERTA: A minha vida não é nenhuma desgraça!

SÍLVIA: Não seja ridícula! Se não fosse assim, você não estaria com tanta raiva de mim. O ódio que você tem é de não dominar ninguém! Nem mesmo a Glorinha você consegue ajudar. Pretendia o que com o roubo do documento? Engrandecer Glorinha? Desmoralizar Álvaro? Escarnecer de Mahler? Me liquidar? Saiba, minha querida, que você foi derrotada!

ROBERTA: Não me provoque, Sílvia!

SÍLVIA: Por que não? Eu não temo uma bruxa da Branca de Neve!

(*Sílvia sai*)

ROBERTA: Você me paga, me paga. (O REBU, capítulo 81).

O diálogo é forte e a manifestação do preconceito pode ser entendida pela visão marginal da homossexualidade por Sílvia e de certa maneira por Roberta (lembramos que o processo de *coming out* da personagem acontece no dia seguinte à festa), ou seja, mesmo tendo atividades sexuais com mulheres não se sente confortável com esta situação. O duelo verbal entre Sílvia e Roberta é marcado pela agressão. Roberta indaga se Sílvia ainda está enganando a todos – e se inclui nesse “todos” haja vista que as duas tiveram um *affair* e Roberta se sentiu passada para trás. Sílvia, por sua vez, diz que ela “desmoraliza” os maridos, pois seu discurso de “conquista” é pautado em rebaixar o homem e valorizar que só uma mulher é capaz de entender e se relacionar com outra.

A liberdade, inclusive sexual, de Sílvia é questionada por Roberta. Podemos inferir uma bissexualidade à personagem de Bete Mendes, que não se sentiu culpada por já ter se envolvido com mulheres, Sílvia não teme que Roberta conte isso a Cauê e diz que o garoto sabe de tudo. Se Sílvia não tem problemas a esse respeito, Roberta tem. Roberta não se sente segura, nesse momento, em relação a sua orientação sexual e se ofende quando Sílvia diz que ela é “prisioneira de uma infâmia” e que “vive à sombra dos atos” – outra vez Sílvia utiliza palavras preconceituosas para se referir à sexualidade da rival, que não quer “assumir sua desgraça”. Nesse diálogo a lesbianidade ganhou conotação de infâmia e desgraça.

Aliás, infâmia era a palavra designada para as relações homossexuais, justamente pelo fato de as pessoas gays e lésbicas serem consideradas abjetas, desprezíveis e desonrosas. A peça teatral “The Children’s Hour” de Lillian Hellman¹⁵⁸, que narra a história de uma professora lésbica, recebeu uma versão cinematográfica de mesmo nome, dirigida por William Wyler (1961). O filme, ao ser lançado no Brasil, recebeu o título de “Infâmia”, justamente para caracterizar a identidade sexual da docente.

Outro ponto a se destacar é a “ingenuidade” de Glorinha. Para Sílvia, Roberta está se aproveitando da fragilidade emocional, causada pela briga e possível rompimento com Álvaro. Roberta não permite que Sílvia fale assim. A frase final “você me pega” coloca Roberta na lista de possível assassina. Porém, dez capítulos depois, sabemos que foi Mahler quem matou a jovem.

6.2.4 O *happy end* (a narrativa dos felizes para sempre)

Como vimos, o triângulo amoroso formado por Mahler/Cauê/Sílvia acabou com a morte de Cauê e de Sílvia. Da mesma forma que nos romances medievais, havia um obstáculo que impedia a felicidade dos jovens. Assim, não nos surpreenderia se o romance de Roberta e Glorinha tivesse o mesmo fim, não necessariamente a morte, mas algum outro obstáculo. Contudo, não foi isso que Bráulio Pedroso reservou aos espectadores.

(PRESENTE/DIA – CASA DE ROBERTA)

ROBERTA: Agora que nada mais nos prende aqui... agora que a noite de ontem, o passado, deve ser esquecido... agora que você está livre... nós devíamos partir...

GLORINHA: Partir?

¹⁵⁸ Detalhes sobre a peça de Hellman consultar FLORES (2008). Em nosso terceiro capítulo há algumas informações sobre a versão dessa peça de teatro para a televisão na TV Tupi de São Paulo.

ROBERTA: Nos isolar, ficar longe de tudo que até hoje nos atormentou...

GLORINHA: Como?

ROBERTA: Precisamos de um momento nosso... de silêncio...

GLORINHA: Com todos esses problemas por trás? Com a curiosidade de todos nos vigiando pela morte de Sílvia? Com todos os jornais insistindo, escandalizando? Com a televisão? Com o rádio anunciando? Com os telefonemas que não vão parar?

ROBERTA: Há um lugar onde as notícias não chegam!

GLORINHA: Onde?

ROBERTA: O mar, o oceano...

GLORINHA: Enquanto esse caso não se resolver, não vamos conseguir nunca um passaporte... eu também tinha pensado em viajar, em ir para muito longe...

ROBERTA: Não quero uma viagem num transatlântico, não quero a vulgaridade das pessoas que fazem turismo... David tem um iate... um grande iate... um iate que pode nos levar por todo o litoral brasileiro... iríamos só nós duas com a tripulação. São três marinheiros, três homens muito discretos, muito pouco interferentes... David soube escolher eles muito bem... são pessoas muito educadas... passam o dia fazendo o seu trabalho... parece incrível, já fiz alguns cruzeiros longos e cheguei a acreditar que eles nem estavam no barco... quer ir?

GLORINHA: Eu precisava mesmo disso... de me afastar, de me encontrar comigo mesma... com o meu silêncio.

ROBERTA: E nada melhor do que um oceano para isso... uma paisagem onde o horizonte é sempre o infinito... uma vez fiz uma viagem sozinha até Angra... foi a mais bela viagem da minha vida... agora podemos fazer isso juntas...

GLORINHA: É tão bom que até parece um sonho...

ROBERTA: Um sonho? Basta eu telefonar, mandar equipar o barco... vamos?

GLORINHA: Vamos.

ROBERTA: Hoje? Agora?

(batem na porta)

ROBERTA: Entre

EMPREGADA: Há um moço da polícia querendo falar com a senhora.

GLORINHA: Como vê, era um sonho...

(as duas se olham preocupadas)

ROBERTA: Não é fácil fugir da realidade.

GLORINHA: Ela sempre vai atrás de nós, seja onde for. (O REBU, capítulo 101).

Após o rompimento definitivo com os maridos Álvaro e David, Roberta e Glorinha querem aproveitar, juntas, a liberdade que demoraram tanto a ter coragem de conquistar. Traçam juntas um sonho, rodar o litoral brasileiro em um iate, até ele ser interrompido. As duas são suspeitas pela morte de Sílvia e tiveram que se dirigir à casa de Mahler para prestar esclarecimentos. Após provar aos policiais que ambas não tinham nada a ver com aquele assassinato, estavam livres para viver o amor, como mostra a última cena das duas na telenovela:

(PRESENTE/DIA – CAIS)

Roberta de roupa esporte está no cais, diante do seu iate. Roberta está inquieta.

Roberta caminha um pouco, está inquieta. Súbito sorri. Glorinha também de roupa esporte vem caminhando. Traz uma maleta.

ROBERTA: Pensei que você não viesse mais.

GLORINHA: Me atrasei tomando as últimas providências lá em casa.

As duas caminham para o iate. Um pouco antes de entrar Roberta contem Glorinha.

ROBERTA: Sabe para onde essa viagem vai te levar?

GLORINHA: *(sorrindo)* Sei.

As duas entram no iate. Detalhe das cordas do iate sendo soltas. Iate se afastando do cais. Há uma certa distância, Glorinha e Roberta surgem no alto do tombadilho, só as duas devem aparecer. E com a silhueta da duas bem marcadas, o iate vai se afastando em direção do horizonte. (O REBU, capítulo 112).

Até o momento desse diálogo não sabíamos se Glorinha iria aceitar esse convite.

O nervosismo de Roberta tem a sua razão de ser. Glorinha nunca tinha tido uma experiência afetiva/sexual com uma mulher. Para evitar dúvidas, Roberta pergunta se a “amiga” sabe a real finalidade dessa viagem. Um simples “sei” é a resposta para o início do romance entre as duas – a primeira representação de lésbicas em telenovelas da Rede Globo¹⁵⁹. A indicação técnica da silhueta marcada é uma metáfora do beijo, a prova que existe amor (e não um simples desejo) entre as duas.

6.3 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS.

Telenovelas de Bráulio Pedroso (1931-1990) são sempre inovadoras e com revoluções estéticas e textuais. Não é por acaso que a telenovela tida como um divisor de águas na teledramaturgia brasileira, “Beto Rockfeller”¹⁶⁰ (TV Tupi, 1968), é de sua autoria. “O Rebu” foi sua terceira telenovela na Rede Globo na faixa das 22 horas. As anteriores “O Cafona” (1971) e “O Bofe” (1972) também trouxeram inovações. “O Rebu” se destaca tanto

¹⁵⁹ Infelizmente as imagens do último capítulo de “O Rebu” não fazem mais parte do acervo da TV Globo. A pesquisadora Adriana Agostini assim descreveu essa cena: “Rio de Janeiro, duas mulheres desfocadas e os bondinhos do Pão-de-Açúcar se cruzando ao fundo. Essa foi a cena que representou o primeiro beijo lésbico em uma telenovela brasileira. Ela foi exibida no último capítulo de O Rebu, que era transmitida às 22 horas, simbolizando o beijo do casal Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana)”. (AGOSTINI, 2010, p. 15).

¹⁶⁰ O argumento da telenovela foi de Cassiano Gabus Mendes, responsável por convidar Pedroso (que até então só havia tido experiência de escrever para o teatro) para escrever a telenovela.

por ser passada em praticamente uma noite (a festa) e um dia (a investigação), quanto pelo fato de o público só ter descoberto quem morreu praticamente no meio da trama e a não punição do assassino. Os tradicionais finais felizes açucarados também não estiveram presentes nessa trama. Mahler chora ao ver que seu amado Cauê morreu afogado na piscina de sua mansão. Cauê, para viver eternamente ao lado de Sílvia, se mata.

Os arquétipos de “lições de amor” destacados por Costa (2000, p. 15-29) – Abelardo e Heloísa, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, e Cinderela – estão todos representados na frágil figura de Cauê. O casamento às escondidas de Abelardo e Heloísa pode ser ilustrado pelo beijo submarino de Cauê e Sílvia, argumento para a celebração de um “casamento” após a morte dela. O obstáculo ao amor é a própria figura de Mahler que também faz parte do triângulo amoroso aos moldes de Tristão e Isolda. O “filtro” (bebida mágica que seria responsável por despertar uma paixão de enfrentar os maiores perigos e a morte) tal qual em Tristão e Isolda tem sua validade vencida quando o banqueiro descobre o romance de Cauê e Sílvia e os dois se veem obrigados a “fugir” após a festa da princesa. Contudo, Sílvia morre antes. Sem a companheira, a morte de Cauê é a única oportunidade de viver eternamente ao lado da amada, como na história de Romeu e Julieta. Por fim, a Cinderela de Perrault obtém a ascensão social pelo amor. Neste caso, o príncipe é Mahler, disposto a passar toda sua fortuna ao jovem.

Provavelmente Bráulio Pedroso não pensou nestas clássicas histórias presentes em nossa teledramaturgia¹⁶¹, contudo argumentos similares foram apresentados. Mesmo sem grandes novidades na narrativa amorosa, sob esta ótica, “O Rebu” representa uma experiência única na televisão brasileira. O “amor apaixonado” de Mahler representa os obstáculos à realização amorosa de Cauê e Sílvia.

¹⁶¹ O autor aponta o filme *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder (que no Brasil levou o título de “Crepúsculo dos Deuses”) como fonte de inspiração. Como na telenovela, a primeira cena deste filme é um corpo boiando em uma piscina e o mistério em torno da vítima e do assassino.

Leandro Colling (2007), ao traçar um panorama da homossexualidade na telenovela brasileira, diagnostica três grandes grupos “criminosos, afetados e heteronormativos”: “Na década de 70, os gays foram ligados com a criminalidade e a maioria era efeminada, afetada ou baseada em estereótipos” (COLLING, 2007, p. 219). Os criminosos da década de 70 são Mahler e Henry (da telenovela “O Astro”). Mesmo tendo Mahler cometido um crime passionai, acreditamos que o rótulo “criminoso” é pequeno, dado ao conjunto de outras qualidades (positivas e negativas) do personagem. Também não acreditamos que essa concepção de Colling dê conta do conjunto de personagens homossexuais na década de 1970. Além do mais, Mahler, Roberta e Glorinha não possuíam estereótipos. Portando, só quem conhecia bem os personagens e detinha um repertório cultural específico sabia da homossexualidade desses personagens, outra marca da inovação dessa telenovela.

Todas as máscaras caem durante a festa e no dia seguinte. O único casal que teve um final feliz foi o casal de lésbicas. Mas o que dizer de uma telenovela ter um homossexual como seu protagonista principal, em uma sociedade marcada pelo preconceito e pela ditadura militar como foi a primeira metade dos anos 70? Assim depõe Bráulio Pedroso:

Pessoalmente, foi uma grande vitória, embora a audiência fosse inferior à das outras novelas, de narrativa mais cronológica. Uma inesquecível novela esquecida. Talvez porque era uma história que escapava aos velhos truques, fugindo dos caminhos mais fáceis que o telespectador comum estava acostumado. (SÉRGIO, 2010, p.136).

Foi a melhor telenovela que escrevi até hoje. Entretanto, poucos se lembram dela. Quando falam de mim, logo se referem ao *Beto Rockefeller*, mas eu gostaria que também fosse lembrado como o autor de *O Rebu*. (SÉRGIO, 2010, p. 143)

O movimento homossexual praticamente não existia no Brasil, visto que o primeiro grupo, o Somos, é de 1978. Com alegria e nostalgia, a atriz Bete Mendes recorda a popularidade de sua personagem junto aos homossexuais:

No carnaval de 1975, tive uma das maiores glórias de minha vida de celebridade. Os gays do Rio, 90%, se vestiram de Sílvia. Foi maravilhoso. Ia aos lugares e

encontrava com gays travestidos da minha personagem, e eles me diziam: Sílvia é maravilhosa, Sílvia é genial. Eu dizia: Também acho, também acho. A gente se abraçava, se confraternizava, dançava um pouco com eles, era uma farrá. Foi uma coisa deliciosa esse carnaval. (MENEZES, 2004, p. 224).

Sílvia, possivelmente a maior vilã de “O Rebu”, era adorada pelo público, justamente por toda complexidade e humanização da personagem. O mesmo pode ser dito de Glorinha e Roberta, por ter dado às lésbicas a possibilidade de projetarem sua identidade em uma personagem televisiva. O recurso comunicativo e a narrativa da nação defendidos por Lopes (2009) encontram eco na astúcia e revolução que foi a representação da homossexualidade, sem estereótipos, em “O Rebu”:

E, de fato, a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversas matrizes de desigualdades e discriminação. Entretanto, também é necessário reconhecer que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à sua peculiar capacidade de criar e de alimentar um “repertório comum”, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. (LOPES, 2009, p. 22-23).

É função da telenovela alimentar esse “repertório comum”. Os casos relatados de personagens homossexuais em “O Rebu” foram responsáveis por ativar o mecanismo de identificação e projeção das identidades do público receptor para os personagens televisivos, mesmo existindo um contraste na representação da homossexualidade masculina e da feminina. A masculina é narrada na tênue abordagem do “desvio” de Mahler, ao contrário da bem mais explícita representação do caso Glorinha e Roberta. O fato é que a televisão mostrava àquela época, desde o primeiro beijo gay no teleteatro, a homossexualidade feminina como uma tomada de posição político-social, um feminino que ultrapassa as aspirações de independência e ódio à opressão masculina, uma arma para uma reviravolta que vai indicar o extremo: a realização sexual da mulher por outra mulher. Poderíamos aferir um deboche do falo onipotente, uma rebeldia somente para desmistificar o masculino. O Rebu - a festa, o crime, o rebuliço - não dava à mulher uma orientação homossexual natural. Roberta

e Glorinha lutavam contra o imperialismo machista da sociedade de então. O que nos dias de hoje pode ser considerado datado, não o era na realidade dos anos de 1970, no Brasil.

Já a homossexualidade masculina, por sua vez, ainda andava no terreno das metáforas, das mensagens subliminares, das reticências, das meias palavras, dos sussurros ou das ironias de Sílvia ou, quando muito, na caricatura de Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) da telenovela “Assim na terra como no céu”, a primeira a mostrar um homossexual masculino na tela da Rede Globo. Estas nuances sensíveis escapavam à compreensão da maioria da massa de telespectadores. Hoje, o discurso é mais externado, sem meias palavras. O espaço é maior, a discussão é clara e menos hipócrita. Tem longa duração, conquistada pelas telenovelas a partir da década de 1990. Para ficar em um recente exemplo, a telenovela “Insensato Coração” (de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, exibida às 21h pela TV Globo em 2011) ampliou o *plot* da homossexualidade masculina e nem precisou de beijo gay.

Quero me encontrar, mas não sei onde estou
Vem comigo procurar algum lugar mais calmo
Longe dessa confusão e dessa gente que não se
respeita
Tenho quase certeza que eu não sou daqui
Acho que gosto de São Paulo
Gosto de São João
Gosto de São Francisco e São Sebastião
E eu gosto de meninos e meninas
Vai ver que é assim mesmo e vai ser assim pra
sempre
Vai ficando complicado e ao mesmo tempo
diferente
Estou cansado de bater e ninguém abrir
Você me deixou sentindo tanto frio
Não sei mais o que dizer
Te fiz comida, velei teu sono
Fui teu amigo, te levei comigo
E me diz: pra mim o que é que ficou?
Me deixa ver como viver é bom
Não é a vida como está, e sim as coisas como são
Você não quis tentar me ajudar
Então, a culpa é de quem? A culpa é de quem?
Eu canto em português errado
Acho que o imperfeito não participa do passado
Troco as pessoas
Troco os pronomes
Preciso de oxigênio, preciso ter amigos
Preciso ter dinheiro, preciso de carinho
Acho que te amava, agora acho que te odeio
São tudo pequenas coisas e tudo deve passar
Acho que gosto de São Paulo
E gosto de São João
Gosto de São Francisco e São Sebastião
E eu gosto de meninos e meninas

(Dado Villa-Lobos/Renato Russo/ Marcelo
Bonfá)

MENINOS E MENINAS
Com LEGIÃO URBANA

7. A TENTATIVA EM “OS GIGANTES”, DE LAURO CÉSAR MUNIZ

A telenovela “Os Gigantes” foi escrita por Lauro César Muniz com a colaboração de Maria Adelaide do Amaral¹⁶², direção de Jardel Mello e direção geral de Régis Cardoso. Exibida pela Rede Globo, às 20 horas, de 20 de agosto de 1979 a 2 de fevereiro de 1980, a trama contou com 147 capítulos. Essa foi uma das mais polêmicas telenovelas do final da década de 70. Além da insinuação de um romance lésbico, a telenovela criticava o excessivo poder das multinacionais e propunha uma discussão sobre a prática da eutanásia.

O título faz uma alusão às empresas multinacionais que estavam se instalando no Brasil, mas também pode ser entendido pelo trio de atores que encabeçam o elenco – Dina Sfat, Tarcísio Meira e Francisco Cuoco – que vivem um longo e conturbado triângulo amoroso. A ação da telenovela, em seu início, está toda centrada na volta de Paloma Gurgel (Dina Sfat) ao Brasil – após muitos anos no exterior como correspondente internacional de um jornal – por causa da doença de seu irmão Freddy (João Batista Vieira¹⁶³). A sua chegada trará repercussões intensas na vida da pequena cidade de Pilar, onde moram Fernando Lucas (Tarcísio Meira) e Francisco Rubião (Francisco Cuoco), seus companheiros de infância, donos das fazendas São Lucas e Pelourinho, respectivamente, vizinhos da Fênix, herança de Paloma. No reencontro com a família, os amigos, enfim, suas raízes, Paloma precisará tomar algumas decisões fundamentais, como definir o destino de Freddy, condenado a uma vida vegetativa, após uma delicada operação no cérebro, e, de certa forma, dar rumo às vidas de

¹⁶² O autor chegou a ser demitido da Rede Globo próximo ao fim da trama, mesmo já tendo escrito todos os capítulos. A partir do capítulo 133 Maria Adelaide do Amaral passou a fazer os ajustes, sendo o último sob responsabilidade de Walter George Durst, responsável por modificar traços da personalidade da protagonista Paloma.

¹⁶³ Nas cenas de flashbacks mostrando a infância dele. Não foi escalado um ator para viver Freddy adulto. Ele aparece com o rosto coberto em uma maca no hospital. A voz do personagem Freddy nas gravações que Paloma escuta foi feita por Pádua Moreira. O elenco infantil que aparece nos flashbacks era formado por: Monique Waller Curie (Paloma), Maurício Quintas (Francisco), Luiz Felipe de Lima (Fernando). O pai de Paloma e Freddy, Frederico Gurgel, que também só aparece em cenas do passado foi interpretado por Roberto de Cleto.

Fernando e Francisco. Paloma ainda vive o dilema em continuar no Brasil ou voltar a exercer o jornalismo na Itália. (BOLETIM DE ESTREIA – OS GIGANTES).

Lauro César Muniz argumenta em entrevista para o “Boletim de Estreia” da telenovela que críticos sempre disseram que ele sabia perceber muito bem o universo feminino, e por isso decidiu-se a escrever uma telenovela focada na figura de uma mulher:

Paloma, evidentemente, é essa mulher. Ampla, abrangente, total (...). Paloma é uma mulher de horizontes largos. Alguém que jamais é objeto da ação, mas sim o sujeito. Uma pessoa que decide tudo sobre ela mesmo, e não aceita que digam o que deve ser feito. Se dizem, inclusive, nem ouve. Ela decide todas as suas ações e até mesmo algumas coisas que não lhe pertencem, como a vida de seu irmão gêmeo. Paloma cortou as suas raízes, não está preocupada com a descendência, enfim, é uma mulher absolutamente livre, solta no mundo. (BOLETIM DE ESTREIA – OS GIGANTES).

Paloma comete o crime da eutanásia¹⁶⁴, contra a vontade de outros familiares, incluindo sua cunhada Veridiana (Susana Vieira) com quem vive uma batalha judicial¹⁶⁵ até os últimos capítulos da trama. Fernando e Francisco, apaixonados por Paloma, “refizeram” suas vidas amorosas após a partida dela para a Itália. Fernando tem um conturbado casamento com Vânia (Joana Fomm) e Francisco é noivo de Helena (Vera Fischer).

Além de relacionamentos amorosos, “Os Gigantes” objetivava discutir “fatores sócio-econômicos e políticos implicados na concorrência de uma empresa nacional com uma multinacional, mas teve que tomar outro rumo, antes mesmo que houvesse sinal de repercussão” (SARQUES, 1981, p. 44).

No primeiro mês de apresentação da novela, viu-se a pequena cidade de Pilar e uma rica região de pecuária de leite sendo “invadidas” pela Welkson¹⁶⁶, grande empresa estrangeira de laticínios. Ela veio disposta a absorver a usina de leite do lugar, de propriedade do fazendeiro Antônio Lucas [Mário Lago] e de seu filho Fernando. Enquanto Fernando procura “usar a cabeça” para enfrentar a poderosa Welkson, o velho Lucas picha muros e faz discursos “subversivos” no bar Senadinho, centro das discussões políticas da cidade. (SARQUES, 1981, p.44-45).

¹⁶⁴ Murilo Prata (Denny Perrier) médico que cuida do irmão de Paloma, entrega a ela, a pedido de Freddy, um pacote contendo fitas e livros sobre eutanásia. Ao ouvir o sofrimento do irmão e o pedido de ajuda em acabar com sua vida, Paloma desliga um dos aparelhos que o mantém vivo, no final do quinto capítulo e a morte de Freddy é confirmada no capítulo 6.

¹⁶⁵ Veridiana estava grávida e aborta a criança após o choque de saber da morte do marido. Ela culpa Paloma também pela morte da criança.

¹⁶⁶ Segundo Sarques (1981, p. 45) o primeiro nome escolhido por Lauro César Muniz para essa empresa foi “Eltsen”, uma inversão de “Nestlé”, obviamente censurado pela emissora.

Esse foi o primeiro problema sério enfrentado por Muniz. As cenas em que o personagem de Mário Lago criticava a multinacional de leite foram sumariamente cortadas da trama, a Nestlé, inclusive, era uma das anunciantes. O autor recorda que:

Para agravar ainda mais a situação, a novela tinha um núcleo que girava em torno de uma empresa nacional de leite que sofria com a presença de uma multinacional. Naquele momento havia a clara disposição política, nacionalista, de combate ao imperialismo das grandes potências econômicas. Não se falava, muito menos se admitia, entre os bem pensantes da esquerda, a hipótese de globalização, neoliberalismo e livre concorrência entre empresas nacionais e estrangeiras. Fiz então minha guerrilha moleque, fui muito atrevido e chamei a empresa multinacional de Eltsen. Ninguém se deu conta por muito tempo de que eu estava subliminarmente atacando uma multinacional do leite. Até o dia em que um operário da Eltsen ficou diante do espelho. Então foi possível a todo o Brasil ler com clareza, Nestlé. Eu me divertia enquanto alguns preparavam o meu túmulo na TV Globo. A partir daí minha vida foi um inferno. Sofri uma pressão muito grande da direção artística da emissora para que eu não mexesse com o tema multinacional. O Daniel nesse momento estava afastado da direção artística e o Avancini era o responsável pela novela. A Eltsen foi banida da novela e não se falava mais no assunto. A Nestlé era uma grande anunciante da Globo e hoje eu admito que foi muito pueril da minha parte mexer com chocolate de tão boa qualidade. (BASBAHUM, 2010, p. 197-198).

Este não foi o único problema enfrentado pelo autor, que também sofria pressões para aumentar a audiência da telenovela. O crítico Ismael Fernandes (1997, p. 234) recorda que:

Lauro, que vinha com uma carreira brilhante (principalmente de ideias revolucionárias) nas telenovelas da Rede Globo, conheceu um redundante fracasso. Erro de muitos. O dele foi que na primeira semana só se falou de doença, hospital, dor, tensão e terminou com um aborto e caixão saindo para o cemitério. Nada mais desestimulante. (FERNANDES, 1997, p. 234).

Sobre o clima *noir* e pesado da telenovela, Lauro César Muniz ainda recorda que:

“A morbidez era tanta que Dina Sfat rompeu comigo. Ela chegava no estúdio, pegava o *script*, jogava no chão e sapateava em cima. “Não vou fazer essa droga de jeito nenhum!”, ela gritava (...) Realmente [“Os Gigantes”], foi o meu maior fracasso.” (BERNARDO e LOPES, 2009, p. 156). O diretor da telenovela, Régis Cardoso (1999) também comenta o fracasso desta telenovela em sua autobiografia.

A novela de Lauro César [“Os Gigantes”] tinha momentos de grande dramaticidade e momentos de situações embaraçosas, em que tanto os atores quanto eu ficávamos sem uma saída. Os personagens, constantemente, agiam sem lógica. Dina Sfat, protagonista, várias vezes, olhou pra mim e perguntou: - E agora, o que eu faço? E

eu: - Só falta você levitar. Era muito difícil para ela fazer uma mulher apaixonada por dois homens ao mesmo tempo (Cuoco e Tarcísio). Eram também as atitudes dela. A novela não foi bem, não fez sucesso. (...). Lauro César tentou me responsabilizar pelo possível fracasso. Anos depois, nos encontramos no Maracanã e ele admitiu que o erro tinha sido dele. Ele tentou um tipo de dramaticidade, mas foi vencido pela credibilidade de cada um dos seus personagens. Os últimos capítulos dessa novela foram dirigidos pelo “Fecha”, Jardel Melo. (CARDOSO, 1999, p. 156).

Em meio a esses problemas, especialmente a dificuldade de relacionamento com a atriz Dina Sfat e a postura permissiva do diretor, Lauro ainda enfrentou outro problema: a possibilidade da protagonista de envolver sexualmente com mulheres. Este será o foco de nossas análises neste capítulo.

7.1 A HOMOSSEXUALIDADE NA TRAMA

Lauro tentou, escreveu cenas, o público percebeu, mas não conseguiu ir adiante. A personagem vivida por Dina Sfat em seu voo de liberdade durante a trama, permitia-se um envolvimento sexual com outra mulher, pensara Muniz. Paloma não poderia ser tachada de homossexual, mas sim de bissexual. Da mesma forma em que ela sentia desejo por homens, quis ter um romance com Renata (Lídia Brondi), uma jovem veterinária que foi morar em Pilar. Para complicar um pouco a situação, Renata também se envolve com Fernando (Tarcísio Meira), ex-namorado de Paloma.

A pesquisadora Jane Sarques (1981, p. 207) perguntou a Lauro César Muniz se ele tinha a intenção em vender uma imagem de lésbica para Paloma e quais seriam suas razões. Ao que o autor explica:

Não, a intenção de vender a imagem de um relacionamento homossexual, não. Me passou pela cabeça, enquanto eu redigia a novela, enquanto eu bolava a Paloma, que ela fosse uma pessoa bastante livre e que até a hipótese de um relacionamento sexual com a Renata não estava excluída. Tanto assim que eu disse pra Dina e disse pra Lídia que elas se relacionassem com muito afeto, com muito carinho. Me interessava também esse lado, que ela tivesse até a possibilidade de uma relação

homossexual. Mas não que isso fosse uma coisa definida na personalidade da Paloma, ou seja, a Paloma é uma homossexual, isso não. Mas que poderia, também, até ter uma relação homossexual, dada a sua amplitude de universo. (SARQUES, 1981, p. 207).

A forma como Lauro concebeu sua personagem e a relação dela com a sexualidade se mostram consoantes com as atuais relações de identidade de gênero. Uma possível exemplificação está nessa passagem do antropólogo Richard Parker:

O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhe possibilitam. (PARKER, 2010, p. 135).

Mesmo durando poucos capítulos é possível perceber a manifestação de amor e desejo homoafetivo por meio das personagens Paloma e Renata. Utilizaremos duas de nossas categorias analíticas para descrever esse par, a categoria 1 (Manifestação de amor e afetividade homoconjugal) e como elemento conclusivo desde capítulo, utilizaremos a categoria 7 (Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas).

7.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal

A manifestação de amor e afetividade homoconjugal em “Os Gigantes” acontece entre a protagonista da trama, a liberal Paloma (Dina Sfat) e a jovem veterinária Renata (Lídia Brondi). Como dissemos no início desse capítulo, a volta de Paloma ao Brasil mexeu com os sentimentos de Fernando (Tarcísio Meira) e Francisco (Francisco Cuoco), ambos ex-

namorados dela. Fernando, apesar de casado com Vânia (Joana Fomm), não se sente realizado e tem alguns relacionamentos extraconjugais, até que, convencido de que seria um erro manter um “casamento falido por obediência às normas sociais”, separa-se de Vânia. Francisco torna-se frio e passa a evitar Helena (Vera Fischer), a noiva que há três anos espera que a data do casamento seja marcada. Ambos se revezam em juras de amor a Paloma. Fernando, já desiludido, conhece, no décimo segundo capítulo, a misteriosa Renata, descrita por ele como uma incógnita e com atitudes que lembram Paloma – os dois trocam carícias e um beijo. Renata, por sua vez, é namorada de Polaco (Lauro Corona), jornalista e editor de um pequeno jornal de Pilar. O relacionamento de Fernando e Renata é assim descrito:

Encontram-se, por acaso, de madrugada, na praça da cidadezinha e vão juntos para o Rio. Vivem seus primeiros momentos de intimidade em uma praia, ele identificando-a com a Paloma da juventude, ela fascinada pela maturidade de seus quarenta anos. Ambos pela ‘mágica’ atração anônima entre um homem e uma mulher. Daí, nasce em Renata um grande amor por Fernando e ela, posteriormente, muda-se do Rio para Pilar e rompe com Polaco. (SARQUES, 1981, p. 49)

O primeiro encontro de Paloma e Renata acontece no vigésimo terceiro capítulo. Renata está indo para Pilar e Paloma indo para o Rio de Janeiro com o objetivo de pegar um voo para Roma. Renata está na motocicleta de Polaco e a gasolina deles acaba. Eles ficam no meio da estrada quando o carro de Murilo (Denny Perrier) com Paloma se aproxima. O diálogo abaixo sugere uma troca afetiva logo no primeiro olhar, o nascimento de um possível desejo.

(EXTERNA – DIA)

Renata caminha instintivamente em direção à Paloma que também mantém os olhos fixos na menina. É como se ambas soubessem tudo sobre a outra. Renata tem apenas uma leve informação sobre Paloma. Paloma nada sabe sobre a menina, mas intui.

RENATA: *(afável com admiração)* Oi...

PALOMA: *(idem)* Oi..

RENATA: Gasolina...

PALOMA: Dá-se um jeito... *(sorri)*

RENATA: Meu nome é Renata

PALOMA: Tudo bem, Renata?

(não se tocam)

RENATA: Falta gasolina...

PALOMA: *(ri)* Não é só na moto... falta gasolina no mundo inteiro...

(Renata ri. Paloma ri. O sorriso as aproxima ainda mais)

RENATA: Eu moro no Rio.

PALOMA: Veio passear em Pilar?

RENATA: É... eu gosto de Pilar.

PALOMA: Eu também.

Pausa. O assunto momentaneamente acabou

RENATA: Engraçado...

PALOMA: O que?

RENATA: Eu nunca te vi, mas tenho a sensação de te conhecer...

PALOMA: Provavelmente você me viu por aí...

RENATA: Não. Te conheço de nome..

PALOMA: É mesmo...

RENATA: É... Paloma... eu gosto do seu nome.

(Paloma sorri, muito afável, comunicativa. Sorriso de quem encara a outra nos olhos por que gostou instintivamente. Agradece apenas com o olhar. Depois de um tempo)

RENATA: Não é um nome muito comum.

PALOMA: Não.

RENATA: Eu fui Paloma por uma noite.

PALOMA: Como?!

RENATA: Um cara me batizou de Paloma, uma vez...

PALOMA: Te batizou de Paloma?! Como assim?!

RENATA: A gente não se conhecia... eu não sabia o nome dele, nem ele sabia o meu nome. Então eu disse a ele... me batize... me dê um nome... o nome que você quiser...

(Pausa. Paloma começa a entender)

RENATA: E ele disse... Paloma...

(Pausa longa. As duas se encaram. Paloma sorri com extrema agudeza de intenções. Entende e gosta do enigma).

PALOMA: É mesmo?!

RENATA: Verdade.

PALOMA: E você...? Que nome deu a ele?

RENATA: Eu descobri o verdadeiro nome dele.

(um tempo)

PALOMA: *(sorri):* Qual?

(Nova pausa de suspense que Renata faz de propósito)

RENATA: Fernando.

(Paloma não se espanta. Limita-se a sorrir. Pausa longa.)

PALOMA: Veja só... Faz tempo que aconteceu?

RENATA: Não... poucos dias...

PALOMA: Poucos dias?

RENATA: Hum... hum...

(as duas se olham firmes nos olhos, sem falsa escamoteação. São muito iguais para se enganarem).

PALOMA: Deve ter sido uma noite maravilhosa

RENATA: Foi... uma noite mágica.

PALOMA: hum... hum...

(Paloma ri)

RENATA: Veja você...

PALOMA: Incrível...

RENATA: Fica entre nós duas...

PALOMA: Como?!

RENATA: Essa estória.

PALOMA: Fica entre nós duas... Claro! Ou ... ou entre nós três...

RENATA: Eu, você e...

PALOMA: ... O Fernando!

RENATA: Claro!

(Polaco se aproxima)

POLACO: O grilo é que a gente não tem uma borracha para chupar a gasolina do tanque...

(Paloma e Renata se olhando com muita admiração)

POLACO: Desculpe atrasar a sua viagem...

PALOMA: O que?
POLACO: Sua viagem...
PALOMA: Não tem importância
(Paloma sorri para Renata. Murilo faz sinal para que um caminhão que para. Polaco e Murilo correm até o caminhão)
RENATA: Arranjaram a borracha... acho...
PALOMA: É
(Pausa. Olham-se com grande interesse)
RENATA: Você tá indo embora?
PALOMA: hum.. hum...
RENATA: Vai ficar no Rio?
PALOMA: Não. Vou para Itália. Trabalho lá.
RENATA: sei...
(um tempo)
RENATA: Foi bom te conhecer
PALOMA: É engraçado...
RENATA: O que?
PALOMA: Você disse que tinha a sensação de me conhecer. Pois eu também... engraçado, eu agora me lembro: eu pedi ao Murilo para parar o carro.
RENATA: É mesmo?
PALOMA: É.. é mesmo...
(Renata sorri. Paloma sorri. Close de uma, close de outra). (Renata na garupa de Polaco seguindo viagem em direção a Pillar. Paloma pensativa, ao lado de Murilo que dirige seu carro para o Rio). (OS GIGANTES, capítulo 23¹⁶⁷)

O primeiro encontro, o primeiro sorriso, a atração mútua – o início de uma amizade, um amor romântico que para Giddens é desvinculado dos mecanismos de poder, como de fato foi em relação às duas. Nas palavras do pesquisador;

Frequentemente considera-se que o amor romântico implica atração instantânea – “amor à primeira vista”. Entretanto, na medida em que a atração imediata faz parte do amor romântico, ela tem de ser completamente separada das compulsões sexuais/eróticas do amor apaixonado. O “primeiro olhar” é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração pro alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, “completa”. (GIDDENS, 1993, p. 51)

Quem pode dizer que não houve um “amor à primeira vista”? E, como é comum na manifestação do amor romântico, segundo Giddens, ele não é consequência, nesse momento, de compulsões sexuais. Na narrativa da telenovela, Paloma, contudo, não embarca para Roma. Francisco vai ao Rio e procura por Paloma. Propõem-lhe casamento, para assim poder usufruir da fazenda Fênix, ela aceita:

Recomeça a disputa entre Fernando e Francisco. Desde a infância, até que Paloma deixou Pilar foi assim. Ela namorava Fernando e, quando brigavam, namorava

¹⁶⁷ Todas as cenas transcritas neste capítulo foram copiadas do roteiro original da telenovela, consultado no CEDOC da Rede Globo, em janeiro de 2011, graças ao apoio do programa Globo Universidade.

Francisco. Ama os dois ainda, embora demonstre maior atração física por Fernando. Ambos a amam com paixão. Finalmente, ela se decide por Fernando, mas procura manter a união dos três. Depois de uma crise de revolta, Francisco resolve marcar o casamento com Helena. (SARQUES, 1981, p. 50).

Nesse ínterim, Renata continua se encontrando com Fernando. Certo dia, Renata se vê obrigada a encontrar Paloma para pedir 50 mil cruzeiros a fim de saldar uma dívida de Fernando no jogo de pôquer. Paloma consegue a quantia com sua mãe Eulália (Mirian Pires), pois ela não tinha conta em bancos brasileiros, e entrega a Renata que corre para ajudar o amado. Três capítulos depois, Renata encontra novamente Paloma, desde vez em uma situação mais social.

(ESCRITÓRIO DA FÊNIX/INTERIOR/DIA)

Renata entra com seu licor, seguida por Paloma que fecha a porta. Renata encara Paloma com um sorriso de conivência, cumplicidade, amizade, identificação, entrosamento.

RENATA: Acho que você me tirou de uma fria. *(respira fundo)* Que situação! Uh!

PALOMA: Senta e relaxa! *(sorri!)*

(Renata senta-se a vontade, soltando o corpo, com um copinho de licor na mão. Paloma senta-se numa posição especial (talvez em cima de uma mesa ou num braço de uma poltrona). Também segura um copinho).

RENATA: Senti a maior bandidona!

PALOMA: Por quê?

RENATA: Ela [Vânia¹⁶⁸] me olhava de um jeito que... pô, eu tinha a impressão que ela ali lia tudo que tá aqui dentro *(bate na testa)*

PALOMA: Sensação de culpa...

RENATA: Que coisa chata... quando ela disse que ia me apresentar pro marido dela, eu tive vontade que abrisse um buraco para eu me esconder!

(Paloma diverte-se)

PALOMA: Você não é bandidona, nem tem culpa de nada...

RENATA: Acho que ela tá me sacando...

PALOMA: Não... não está não..

RENATA: Você acha que não?

PALOMA: Tenho certeza que não. Além disso...

RENATA: O que?

PALOMA: Essa sensação de culpa que você sentiu é uma mera fantasia.

RENATA: Fantasia, hem?

PALOMA: É condicionamento, meu amor. Condicionamento teu. Você não deve se culpar... você se apaixonou pelo Fernando... E ponto final.

RENATA: Além disso eles estão separados!

PALOMA: Mesmo que não estivessem.. e daí? Você se apaixonar... Paixão é um sentimento muito nobre! Você só tem que se orgulhar... deixar de lado esse condicionamento... liberte-se ! *(gesto de quem propõe um voo com as mãos).*

(as duas se olham)

RENATA: Não é fácil, Paloma...

PALOMA: Não é fácil, eu sei... não é fácil... mas é possível!

(um tempo)

RENATA: Você é um barato Paloma...

PALOMA: Barato? Estou por fora... traduz.

¹⁶⁸ Personagem de Joana Fomm, esposa de Fernando.

RENATA: Você é... você vê o mundo por um ângulo muito diferente da maioria das pessoas!

PALOMA: É possível... é possível... E acho a grande maioria das pessoas extremamente sufocadas, condicionadas, amarradas! Você mesmo estava se considerando a criatura mais “ruim” do mundo, uma bandidona... E o seu sentimento é o mais puro e nobre.

(Tempo)

RENATA: Eu gosto muito de você

PALOMA: Eu também gosto muito de você.

(Tempo)

RENATA: Pouca gente me ‘saca’ como você

PALOMA: Quase ninguém me ‘saca’ neste mundo... *(sorri)*

RENATA: Imagino

(Pausa)

PALOMA: Fala... se abre..

RENATA: hem?

PALOMA: Você veio aqui para me falar sobre coisas muito sérias, acho...

RENATA: Ah! Claro!

(Renata ergue-se agitada interiormente, caminha pelo escritório. Paloma tranquila mantém-se sentada na poltrona, quase deitada, relaxada)

RENATA: Por onde eu começo... puxa, eu tinha tanta coisa para te dizer e... agora me parece tudo bobo, sem sentido.. por onde eu começo? Pelos 50 mil...? Bobagem... uma mesquinharia... acho que vou começar pelo fim... acho que vou me despedindo de você... *(ri)*

PALOMA: Não

(Tempo)

PALOMA: Você não vai se despedir de mim assim ... você é um vulcãozinho, tem muita coisa para me falar.

RENATA: Tenho.. tenho muito...

PALOMA: Então se abre...

RENATA: Tá *(pausa)* por onde eu começo?

PALOMA: Pelo Fernando

(Close Renata, close Paloma)

RENATA: Fernando...

PALOMA: Acho que todos os seus problemas giram em torno dele

RENATA: Acho que sim

(Renata continua agitada interiormente, Paloma tranquila)

RENATA: Eu acho que... não! Eu não acho... eu penso que... seria melhor se... espera.. deixa eu tentar me ordenar primeiro... *(aponta para a fênix)* Esta é a Fênix?

PALOMA: É. A Fênix da lenda árabe, a ave que renasce das suas próprias cinzas. Meu pai mandou pintar essa figura... não vamos desviar do nosso assunto, o Fernando.

RENATA: A Vânia está ali na sala, meu Deus, que loucura!

PALOMA: Por que loucura?

RENATA: A Vânia está ali e nós duas falando sobre o Fernando.

PALOMA: E daí? Você está bloqueada?

RENATA: Eu me apaixonei pelo Fernando.

PALOMA: Muito bem, e daí?

RENATA: A Vânia também é uma mulher apaixonada por ele.

PALOMA: Nenhuma novidade...

RENATA:... e ele é apaixonado por você.

(...)

PALOMA: *(suave)* Eu não quero que você vá embora.

RENATA: Eu vou sofrer se ficar.

PALOMA: Você tem que se enfrentar

RENATA: Como Paloma? Ele te ama...

PALOMA: Você tem um mundo tão rico dentro de você... você é tão bonita, tão inteligente, tão sensível... você tem a vida pela frente, você tem a juventude, Renata. Você tem a juventude, tem tudo para ser uma mulher.

Paloma beija Renata

PALOMA: Eu quero que você fique...
RENATA: É tão bonita essa Fênix
PALOMA: Quero você perto de mim, Renata
RENATA: Perto de você, como assim?
PALOMA: Você pode me ajudar muito... muito...
RENATA: Eu te ajudar... Você nem imagina...
 (...) (OS GIGANTES, capítulo 40).

Este é o segundo longo diálogo entre Paloma e Renata. Mesmo focando a conversa em Fernando, percebe-se que Paloma tem um sentimento nobre em relação à Renata, um sentimento maior que uma simples amizade. A atração mútua entre as duas pode ser observada por palavras como “bonita” e “inteligente”. Se quisermos levar para o lado da sexualidade, a utilização da expressão “pouca gente me ‘saca’ como você” pode ser entendida como um convite para ambas viverem uma relação íntima. Todavia, o diálogo segue com os conselhos de Paloma para que Renata fique junto a Fernando. Mesmo assim, não existe um impedimento para que, mesmo mantendo um romance heterossexual, as duas não possam manter outro em concomitância. De acordo com Parker (2010):

A atenção tem-se focalizado nas complexas formas através das quais essas diferentes comunidades estruturam as possibilidades de interação sexual entre os atores sociais individuais, definindo uma série de parceiros e práticas sexuais potenciais. Quem tem permissão de ter sexo com quem, sob que circunstância e com que resultados específicos não são, nunca, questões simplesmente casuais. Tais possibilidades são definidas através de regras implícitas e explícitas e regulamentos impostos pelas culturas sexuais de comunidades específicas. (PARKER, 2010, p. 137-138).

Mesmo tendo afirmando isso em outro contexto (Parker se referia aos homens que fazem sexo com homens [e possivelmente com mulheres também]) é uma possibilidade a ser considerada, já que Lauro César Muniz chegou a afirmar que ambas poderiam viver um romance. Renata aceita o convite de Paloma para ser a veterinária da Fênix. Porém, é no quinquagésimo quarto capítulo que a relação das duas se torna mais evidente. Paloma, já com quarenta anos de idade, quer ter um filho, mesmo sabendo da dificuldade de uma mulher na sua idade conseguir engravidar.

(ESCRITÓRIO FEÊNIX/INTERIOR/DIA)
PALOMA: Você pode me ajudar muito... Não só nisso, mas... (*pausa*)

RENATA: No que?
PALOMA: Tomei uma decisão...
(Tira o anel do dedo e segura-o fechando a mão, sem esconder, diante de Renata)
PALOMA: Se você acertar a mão onde tá o anel eu te conto o nome do pai que escolhi pro meu filho... *(ri)*
RENATA: *(ri)*: Como?! Você escondeu na minha frente...
PALOMA: É por que eu quero que você acerte... *(ri)*
(Renata excitada entra na 'brincadeira' de Paloma)
RENATA: Quem é? *(segura a mão do anel)*
(Paloma dá o anel a Renata)
PALOMA: Fica com este anel pra você...
RENATA: Pra mim?!
PALOMA: É ... pra você...
RENATA: Por que?
PALOMA: Pra você se lembrar da minha escolha.
RENATA: Eu já sei...
PALOMA: Quem é?
RENATA: O Chico Rubião.
PALOMA: Errou...
Renata não gosta. Paloma faz jogo de suspense, depois:
PALOMA: Vou viver com o Fernando
RENATA: Sério?
PALOMA: Sério...
Renata estende o anel
PALOMA: É seu
RENATA: Não.. não...
PALOMA: Põe no dedo.
Paloma coloca o anel no dedo de Renata. Isso enseja aproximação
PALOMA: Está um pouco largo, manda apertar.
RENATA: *(fixa nos olhos de Paloma)* É verdade?
PALOMA: Hum... hum... Não fica chateada... Eu sei que você ainda...
RENATA: Eu não vou mais continuar...
PALOMA: O que?
RENATA: Eu não posso!
PALOMA: Não pode o que?
RENATA: Continuar trabalhando aqui!
PALOMA: Por que não?!
RENATA: Não posso, não posso!
PALOMA: Olha pra mim... olha!
(Renata tenta encarar mas não consegue)
PALOMA: Renata!
(Paloma com a mão vira o rosto de Renata para si)
PALOMA: Você vai continuar trabalhando para mim...
RENATA: Você quer me torturar?
PALOMA: Não... não...
RENATA: Não tem sentido... você e Fernando e... eu... você quer me arrebentar?
PALOMA: Pelo contrário... *(suave)* confia em mim... Paloma.
RENATA: Por que você me chamou de Paloma?
PALOMA: Desculpe.. eu quis dizer Renata.. .
RENATA: O que você pretende?
PALOMA: Confia em mim... confia em mim Renata... Eu preciso muito de você...
 (OS GIGANTES, capítulo 54).

Nesse momento da narrativa Paloma está solteira, sendo galanteada por Fernando e Francisco. Renata ainda é apaixonada pelo personagem do Tarcísio Meira. O diálogo acima foi a maior prova de homoafetividade que encontramos nos roteiros desta telenovela. Por

meio de metáforas, fica subtendido que a escolha de Fernando para ser o pai do filho de Paloma é para a própria Renata também ser uma das mães. É sugestivo um triângulo amoroso. Paloma chama Renata de Paloma, uma alusão ao “batizado” que Fernando fez a Renata, antes de conhecer seu nome, no décimo segundo capítulo da trama. Outra leitura possível é que as duas podem ser uma só, viver juntas com o mesmo homem. O caso foi abafado e, a partir desse momento da trama, encontramos poucos diálogos entre as duas, nenhum deles focando a afetividade entre elas. Jane Sarques (1981, p. 207) pergunta ao autor se ele recebeu alguma pressão para cortar as cenas homoafetivas entre Paloma e Renata, Lauro César Muniz é enfático na resposta:

Recebi sim, isso eu recebi sim. Me foi comunicado que eu não abordasse a coisa dessa forma. Foi comunicado à direção da novela que eu amenizasse o relacionamento da Paloma com a Renata. Isso prejudicou bastante o relacionamento das duas que, de certa forma, era também maternal. Eu queria que fosse também uma coisa maternal, que ela moldasse um pouco a personalidade da Renata. Ou, se não moldasse, pelo menos, que ela estimulasse aqueles elementos que a Renata tinha, de uma menina livre, de uma menina independente. Esse aspecto da Renata agradaria à Paloma e ela estimularia isso na Renata. Eu tava preparando justamente a Renata pro final da novela, que era pra receber o filho da Paloma. No final oficial, no final que eu escrevi, quem fica com o filho da Paloma é a Renata. Isso foi modificado, depois, pela estação. (SARQUES, 1981, p. 207).

Mesmo com o rompimento de maiores trocas afetivas entre Paloma e Renata, no último capítulo escrito por Lauro César Muniz há uma reaproximação das duas em uma carta deixada por Paloma, porém o final foi modificado, a pedido da Rede Globo, e reescrito por Walter George Durst, após a demissão do autor titular. Os dois capítulos (o que foi ao ar e o escrito pelo autor) compõem o anexo da dissertação de Jane Sarques (1981). A respeito do relacionamento das duas notamos algumas modificações. Para Muniz, Paloma tem uma filha, cujo pai é Fernando. Embora casada com Francisco, ele não era o pai da criança por ser estéril – segredo revelado por Veridiana, que causou um desentendimento entre os dois. Logo, Paloma foi buscar conforto em Fernando e, por não aguentar outro julgamento que irá condená-la pelo crime da eutanásia, decide acabar com sua própria vida. Da mesma forma que o pai dela morreria, ela entra no avião e sobrevoa a fazenda Fênix até a gasolina acabar e ela

explodir no chão. Antes de entrar no avião, Paloma deixa duas cartas, uma a Renata e outra a Francisco. Na carta para Renata, Paloma diz: “(off) Minha queria Renata... Minha filha é minha Fênix... Como a Fênix ressurgir da Fênix, Paloma deve ressurgir de Paloma [nome dado à filha dela com Fernando]. E eu confio ela a você e ao Fernando. Eu os amo... Eu os amo muito...” (SARQUES, 1981, p. 258).

Já no capítulo escrito por Durst e levado ao ar pela Rede Globo, embora com algumas semelhanças, há profundas modificações. Questiona-se até a lucidez de Paloma. Nesse capítulo, Paloma tem um menino com o seu marido Francisco. Este, após um tratamento deixara de ser infértil, o que lhe permitiu ser o pai da criança. O nome escolhido é Freddy, em homenagem ao tio e ao avô. Paloma também morre na versão de Durst, porém as cartas são destinadas ao Fernando e ao Francisco. Na carta de Fernando, Paloma recomenda que ele seja feliz ao lado de Renata, mas não demonstra a mesma afetividade. Já na carta a Francisco, ela deixa claro que ele é o pai da criança, mas gostaria que ele fosse educado por Veridiana, sua cunhada, que sempre quis sua condenação. Ela diz que perdoa Veridiana e dá a ela a oportunidade de ter um filho, já que Paloma se sentia culpada pelo aborto de Veridiana no início da narrativa. Dona Eulália e Francisco concordam com a decisão de Paloma. Nas palavras de Maria Rita Kehl:

“Os Gigantes”, última tentativa de Lauro César em fazer uma novela fora dos padrões Janete Clair para o horário das oito, foi uma novela depressiva. Termina com o suicídio da controvérsida Paloma, voando sozinha nos céus de Pilar num pequeno avião particular até o combustível acabar e ela se espatifar no chão da fazenda Fênix. Só Paloma voou alto até a morte, a novela voou baixo até o fim. (KEHL, 1986, p.313-314).

De qualquer forma, Lauro César Muniz criou uma protagonista que podia ter vivido um romance homossexual. Paloma deixou claro que isso poderia acontecer, era a sua personalidade. As figuras de Fernando e Francisco não eram impedimentos para a possível relação lesbiana e, desta forma, não podemos mobilizar a categoria 5 (relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual) da nossa proposta

metodológica. Pela pouca repercussão, no âmbito da telenovela, dessa possibilidade narrativa, as demais categorias também não se encaixam. Contudo, a imprensa deu um amplo destaque para essa faceta da personalidade de Paloma, inclusive, à época, a atriz Dina Sfat declarou:

Não estou insatisfeita com a novela, nem com o Lauro (César Muniz). As pessoas ficam fofocando porque ele veio ao Rio para assistir à estreia da sua peça e aproveitamos para conversar, coisa que só vínhamos fazendo por telefone, desde o começo da novela. Se a personagem é indefinida é porque assim está previsto no roteiro da novela. Quanto ao tal relacionamento homossexual de Paloma com Renata (Lídia Brondi), não sei de nada. O certo é que, na novela, Paloma vai ter um deslumbramento por ela, pela sua liberdade, um fascínio que uma mulher de 37 anos pode ter por uma menina, mas dentro de uma relação mais para o maternal. É claro que o autor tem projetos para as duas, mas isso é segredo dele. Já fiz papéis de malabarista, louca, mulher apaixonada por lobisomem e, no caso de surgir um papel em que me apaixono por uma mulher, tudo bem: tiro de letra. (ARAGÃO, 1979, s/p).

De certa forma, Dina Sfat compara a possibilidade de uma personagem sua apaixonar-se por uma mulher um absurdo tão grande quanto ser louca ou se apaixonar por um lobisomem. Dois anos após essa declaração, a atriz dá uma série de entrevistas com o objetivo de exaltar o relacionamento heterossexual, a exemplo desse fragmento:

Esse é o outro lado de Dina Sfat, a mulher impulsiva e passional, romântica o bastante para prometer aos seus fãs que após a apresentação da peça *As Criadas*, cujo tema, da maior seriedade, enfoca a luta pelo poder, via Jean Genet, fará uma peça bem romântica, com *happy end* tipo beijo na boca: - Chega de tanta peça com homossexual. Homem e mulher é muito bom, sabia? Já teve o verão do Gabeira, o verão do fumo, o verão do mundo gay. O próximo verão vai ser do homem e da mulher. Tudo farei para isso. (GROPILLO, 1981, s/p).

As declarações de Dina Sfat ganharam grandes repercussões no universo artístico e também na militância homossexual. O pesquisador Delcio Lima recorda, de forma um pouco apaixonada, o fato:

De qualquer forma, a estimativa merece reflexão¹⁶⁹, sobretudo pela coincidência com a autêntico marketing pela “volta à heterossexualidade” desencadeada, na mesma abertura do verão de 1982, por uma rumorosa entrevista da atriz Dina Sfat. A deliciosa quarentona – recorda-se – falou doce e bonito sobre o amor macho/fêmea. É reconhecidamente talentosa. Entretanto, daria melhor o seu recado se não o complicasse com supérfluas intelectualizações, nem se deixasse levar por

¹⁶⁹ Delcio Lima (1983, p. 24-25) refere-se ao “Novo Relatório Kinsey” desenvolvido pelo gaúcho João Antônio de Souza Mascarenhas que afirma que 30% da população brasileira é homossexual. Lima pondera que não há elementos concretos (e nem metodológicos) para confirmar ou rejeitar essa avaliação.

denunciadoras subjetivações. Bastaria que dissesse que a transa homem/mulher seria *in durante* a temporada e tudo ficaria bem. Mas, como cometeu a imprudência de atacar o pessoal que vê a heterossexualidade fora de moda, vieram, na esteira de toda sorte de observações sarcásticas de que o amor homem/mulher está, em termos de prestígio, em tamanha baixa que precisa até de garota-propaganda para promovê-lo, farpas envenenadíssimas. (...) Contudo, foi significativa como demonstração da existência de um clima de preocupação quanto ao vulto da homossexualidade como fenômeno social na atualidade brasileira. (LIMA, 1983, p. 26).

De certa forma os anos 70 foram decisivos para a afirmação da identidade homossexual frente às artes cênicas. Além de personagens da teleficção, o cinema e o teatro brasileiro também passaram a incorporar a cultura homossexual em seus cartazes. Possivelmente, isso gerou um desconforto nos mais conservadores, também do meio artístico. Se “Os Gigantes” mostrou a impossibilidade de uma protagonista do cacife de Dina Sfat e sua Paloma viver um romance lésbico, a mesma trama mostrou que uma mulher forte, livre e decidida como ela podia, sim, viver as manifestações do amor da forma que melhor lhe conviesse. O espectador não viu a concretização do amor de Paloma e Renata, mas pôde perceber que aquela mulher alforriada da sociedade machista era capaz de tudo.

7.2 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS.

Apesar da pouca aceitação do público – já acostumado a rejeitar todas as novidades – a telenovela de Lauro César Muniz possui grandes méritos. Além de ter discutido abertamente a questão da eutanásia (talvez a única experiência na teledramaturgia brasileira), sua protagonista era uma mulher a frente do seu tempo. Paloma lutou contra a sociedade normativa e se impôs, como mulher, perante essa sociedade. Concomitante à exibição de “Os Gigantes”, a Rede Globo transmitiu o seriado “Malu Mulher”, em que a protagonista Maria

Lúcia (Regina Duarte) era feminista e também se estabeleceu nessa sociedade defendendo valores nada conservadores. São as semelhanças e diferenças entre Paloma e Maria Lúcia que apontaremos como o destaque dessa trama. A comparação não é por acaso. O próprio Lauro César Muniz, afirma esse protagonismo feminino.

A partir de um momento, com a fraca aceitação da novela, autor e protagonista entraram em choque. O conflito ficou público, minando completamente a novela. Dina achava que a personagem não poderia ser tão doente, deveria ser mais leve, mais brincalhona, andar a cavalo, curtir a vida. Queria limpar a barra da personagem que tinha provocado a morte do irmão gêmeo. Além disso, eu me atrevi, pela primeira vez na TV, a insinuar uma relação homossexual entre Paloma e a personagem de Lídia Brondi [Renata]. Era muito sutil, mas as pessoas mais atentas perceberam. A Dina se colocou contra a minha proposta, fazer uma anti *Malu Mulher* que era o símbolo feminista naquela época. Eu não queria uma mulher exemplar, eu queria uma mulher complexa, conflitada, cheia de problemas, e que carregava o peso de um assassinato. No primeiro momento Dina até se entusiasmou, trocamos muitas ideias, mas quando começou a sentir a Paloma na pele, recuou. Enfim, uma novela pesada, que realmente não deu certo. A situação se agravou a tal ponto que ela publicamente passou a me hostilizar, fazer provocações a mim e à novela. Foi para os jornais e revistas. Tivemos um rompimento público. Não há novela que resista quando o autor rompe com a protagonista. E não havia uma pessoa, um diretor, que intermediasse essa minha dificuldade com a Dina. Pior, o Régis Cardoso era um diretor débil para enfrentar uma mulher forte como a Dina. E eu não tinha como desviar a novela para outro ator ou atriz, coisa bastante comum quando um autor não conta com o apoio de um ator. Se fizesse isso perderia completamente o rumo da trama. Segui meu calvário com a novela, que não era boa realmente, era pesada, equivocada. (BASBAHUM, 2010, p. 196-197).

O seriado *Malu Mulher* foi apresentado de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980, às 22 horas, totalizando 76 episódios. Escrito por Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclides Marinho, com direção de Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho, direção geral de Daniel Filho e produção de Maria Carmem Barbosa. A proposta do programa era compor um retrato da condição da mulher brasileira, mostrando as dificuldades que ela enfrenta no cotidiano, tudo centrado na protagonista, a socióloga Maria Lúcia, ou simplesmente Malu (Regina Duarte). No quadro de elenco fixo o seriado ainda contava com Pedro Henrique (Dennis Carvalho), ex-marido de

Malu, sua filha Elisa (Narjara Turetta) e seus pais Gabriel Fonseca (Antônio Petrin) e Elza Fonseca (Sônia Guedes). (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 386)

O episódio de estreia, “Acabou-se o que era doce”, de Euclides Marinho, narra o processo de desquite entre Malu e Pedro Henrique, além do adultério por parte dele. Pedro Henrique já havia batido em Malu algumas vezes, em cenas fortes, se se pensar na censura federal, que ainda era presente em 1979. No primeiro ano da série, Malu sofre diante das dificuldades de uma vida nova. Separada do marido, ela passa por tentativas frustradas na busca de um emprego com o qual pudesse manter a casa e a filha: faz pesquisas e traduções, vende roupas, escreve contos e chega até a cantar em boates. Nos episódios, Malu se mostra muito discursiva, sempre questionando as relações e os sentimentos e afirmando suas ideias. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 386)

O fato é que o Feminismo dos *Anos de Chumbo* produziu o ataque às estruturas por duas vias principais: por um lado, lutou direta e abertamente contra o sistema opressor político militar, reivindicando liberdades democráticas e maior participação da sociedade civil nos domínios sócio-políticos. Por outro, e respectivamente, questionou o *lócus* naturalizado em que sempre se confinou as mulheres, a *oikia*, (casa, espaço privado, em grego). As lutas feministas objetivaram e empreenderam, deste modo, a desnaturalização das *idéias dicotômicas* em torno da diferenciação sexual, e demonstraram que as formulações em torno do *tornar-se* homem ou *tornar-se* mulher são forjadas nos embates da e na cultura, e assim sendo, não são estáticas, mas fluídas, variáveis e mutantes. Portanto, significa dizer que tais idéias são também, e por isso mesmo, passíveis de transformação, a depender do contexto em que se situem, inclusive, pelo princípio da *inversão de papéis*. (MOTA e SILVA, 2011, p. 9)

A partir de 1980, a protagonista está mais amadurecida e consegue trabalho fixo em um instituto de pesquisa. Com isso, inicia-se uma nova fase em sua vida: a tranquilidade proporcionada pela quitação do apartamento, a compra de um carro e a contratação de uma empregada. Com essa estabilidade, Malu está preparada para pensar mais em si mesma e em seus problemas, pronta a recomeçar sua vida afetiva. Diversos assuntos tabus foram narrados nesse seriado, como virgindade, aborto, orgasmo, métodos anticoncepcionais, homossexualidade, entre outros. Tudo, é claro, acontecendo com a própria Malu ou com ela acompanhando de perto (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 386-387).

Malu parecia não ter defeitos, era amiga de todos, solidária, capaz de se sacrificar em benefícios de outrem. Ao mesmo tempo, era uma mulher à frente do seu tempo, cujo comportamento inspirou toda uma geração. A música tema do seriado “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins), na voz de Simone, foi um verdadeiro hino, entoado por mulheres que se sentiam representadas pela doce Maria Lúcia. Nas palavras do escritor Euclides Marinho:

O programa falava de assuntos dos quais a televisão não falava, dos problemas mais reais da vida – coisas sobre as quais as novelas falam hoje em dia. A televisão ainda era muito fantasiosa. Não se falava muito da realidade, até porque a realidade era completamente censurada. Só foi possível fazer Malu [Mulher] porque houve a mudança de governo. Um ano antes, não teria acontecido. Teria ido ao ar o outro Malu Mulher: um *sitcom*¹⁷⁰ bobo, passado em uma fábrica. O grande mérito do seriado foi esse: nós conseguimos falar. (MARINHO, 2008, p. 333)

O seriado passou por algumas modificações durante o tempo que esteve no ar. Um dos principais motivos para isso era poupar sua protagonista que estava um pouco desgastada com tantos problemas que se envolvia. O diretor e mentor do programa, Daniel Filho, recorda em sua autobiografia:

O programa começou a ter problemas com a Censura. De repente todo mundo era autor e determinava o que Malu deveria dizer ou fazer. E eu achava que a cabeça de Malu era minha. (...). Fui chamado pela direção da Globo, que já começava a sofrer pressões. A pressão em cima de mim, enquanto isso, foi ficando cada vez mais forte. Os roteiros mudavam demais, e a cada programa, Malu mostrava uma personalidade diferente. Quando comecei a discordar das várias personalidades que ela assumia em cada história, começaram meus atritos com a Regina. Não eram atritos fortes, mas desencontros de ideias. Na verdade nunca nos casamos, mas eu me sentia casado com ela¹⁷¹. Por isso, quando pedi demissão do seriado, achei que ela deveria pedir também. Ela estava de acordo, mas achava que não devia largar o programa naquela hora: Malu era uma bandeira que [a Regina Duarte] levava com muita responsabilidade. Eu perdi a fé no programa. (FILHO, 1988, p. 218).

Daniel Filho deixou a direção do seriado, assumindo por Paulo Afonso Grisolli.

Nessa época, Walter Negrão passou a integrar a equipe de autores e se recorda:

Vimos que o público não estava rejeitando o produto, mas estava meio enfasiado, porque todos os problemas discutidos nos episódios despencavam na casa de Malu, no prédio dela. Do aborto da filha do zelador ao sequestro da filha do vizinho. De

¹⁷⁰ Em sua autobiografia, Daniel Filho (1988) conta que a inspiração para a criação de Malu Mulher foi o filme norte-americano “An Unmarried Woman” (Uma mulher descasada – 1978) de Paul Mazurkis. Ele conta, inclusive, que teve receio de ser acusado de plágio.

¹⁷¹ Daniel Filho e Regina Duarte eram namorados durante esse período.

repente, o público começou a achar aquela Malu um tremendo pé-frio, pois tudo acontecia naquele prédio. Resolvemos mudar. Desde o início da série, a Malu foi apresentada como socióloga. Então sugeri que ela aparecesse fazendo pesquisa de campo. (NEGRÃO, 2008, p. 415-416).

Após essa ampla introdução sobre o seriado, voltaremos ao ponto que nos interessa – Paloma (Dina Sfat) como uma anti-Malu Mulher. Embora diversas tragédias tenham acontecido na vida de Malu, ela praticamente não foi responsável por nenhuma delas. Ao contrário, estava disposta a ajudar os mais necessitados, mesmo que isso pudesse prejudicar sua própria vida. Paloma era diferente. Ambas eram mulheres fortes e com ideias feministas, contudo Paloma não era perfeita, havia cometido um crime. Além disso, Paloma, apesar de livre, se sentia culpada por não conseguir imediatamente seus objetivos. Malu não tinha inimigos, todos gostavam e admiravam aquela mulher. Paloma, por sua vez, era constantemente perseguida pela cunhada Veridiana (Suzana Vieira), que fazia o possível para incriminá-la. Ambas tinham falhas, mas certamente o público condenou as atitudes de Paloma.

Como nos recorda Lopes (2009, p. 27), “a encenação de fatos e temáticas sociais e políticas remetem às menções feitas sobre o caráter ‘naturalista’ das novelas e as referências explícitas à vida da nação”. Esse caráter ‘naturalista’, em 1979, era relativamente novo, ainda mais pela censura federal que impedia os autores de mostrar a realidade “nua e crua”. Sarques, (1981) no último capítulo de sua dissertação, realiza um estudo de recepção com donas de casa e empregadas domésticas que assistiam à telenovela “Os Gigantes”, em Brasília-DF. Não foi surpresa que a maioria das entrevistadas tenha rejeitado a liberdade de Paloma, inclusive dizendo que ela era frustrada por não se deixar dominar por um homem, o falo onipotente e onipresente.

Provavelmente estas espectadoras também questionaram algumas atitudes de Malu. Aprovando ou não o comportamento destas personagens, o que se faz importante é o debate que foi posto em pauta. Desta forma as pessoas puderam discorrer sobre diversos

assuntos que, se não fosse a televisão, não seriam debatidos no universo familiar. E assim, temas ainda hoje superpolêmicos – como a eutanásia, o aborto¹⁷², ou, como mostra nosso objeto, a homossexualidade – ganharam os lares de muitos brasileiros.

Como em “Os Gigantes” a homossexualidade feminina também esteve presente em *Malu Mulher*, em ambas envolvendo suas protagonistas. Como vimos em “Os Gigantes”, Paloma sentia-se atraída pela juventude de Renata (Lídia Brondi), sua liberdade permitia um envolvimento amoroso. Contudo, Lauro César Muniz foi mais do que discreto ao escrever estas cenas. Já no episódio “A Amiga”, escrito por Euclides Marinho e exibido no dia 11 de outubro de 1979, Maria (Ângela Leal) se apaixona por Malu. O episódio foi censurado, alguns até acreditavam que ele não fosse ao ar. Uma nota no *Jornal do Brasil* recorda a situação:

Malu Mulher, a série mais ousada, abre o espaço da discussão, em público, de problemas pessoais, o que para muitos é anátema. Não se sabe ainda se os pequenos cortes no texto de Euclides Marinho podem valer pela mutilação de suas intenções. Malu acordando nua na cama de uma amiga até pouco tempo não podia: homossexualismo, só nos filmes americanos, como *Terraço*, exibido pela própria TV Globo, ou na forma caricaturada de um travesti. Assim pode, não ameaça. Aos exorcistas independentemente dos resultados estéticos do programa, nunca é demais lembrar que Malu não existe, é uma personagem. (A AMIGA..., 1979, s/p).

O possível comportamento desviante da protagonista foi amplamente justificado.

Após nove meses da separação com Pedro Henrique, Malu conhece Paulo Ribeiro (Ney Latorraca) que a convida para trabalhar com ele. Malu idealiza o romance, pensa novamente

¹⁷² No episódio “Ainda não é hora” de Euclides Marinho, Jô (Lucélia Santos), filha do porteiro do prédio de Malu, realiza um aborto, em uma clínica clandestina, com o apoio da protagonista. O seriado exibiu as cenas da prática do aborto, assunto ainda hoje pouco comum na teledramaturgia brasileira. A telenovela “Viver a Vida” (2009, de Manoel Carlos) apresentou sua protagonista Helena (Taís Araújo) como uma mulher que havia praticado aborto no início de sua carreira de modelo. Já “Passione” (2010, de Sílvio de Abreu) mostrou a personagem Fátima (Bianca Bin) praticando o aborto, porém as cenas do “ato médico” não foram exibidas como aconteceu no seriado. Pignatari (1984, p. 27-29) descreve esse episódio de “*Malu Mulher*” como extraordinário e marcante na história da nossa ficção televisual. “As cenas se sucediam numa amostragem implacável dos sustos, agonias, coragens, covardias, aturdimentos, ambiguidades, hipocrisias, formalismos e rompantes de grandeza humana que assaltam e envolvem as pessoas numa situação socialmente clandestina e condenada, qual é a criada pela necessidade do aborto. (...) No final, descrente ainda do que via, cheguei a temer por uma concessão vadia, ante a dose dupla de anestésico aplicada à pré-parturiente: uma morte melodramática, na base do crime-e-castigo. Nada disso. A moça se recompõe, tem um confronto com o pai, que não consegue aceitar a sua ‘desvirgindade’ (quanto mais o aborto), tem um colóquio simples e comovido com o namorado (...) e, depois de alguns dias, despede-se de Malu à porta do elevador, e vai para cima, para a sua casa, que não é nenhuma vagabunda (...). Malu não faz discurso. E assim termina o primeiro grande libelo de massa, ou quase-massa, que no Brasil se faz contra uma legislação arcaica que ainda está dando uma de avestruz em relação ao problema do aborto” (PIGNATARI, 1984, p.27-28).

em casamento, se sente só e desprotegida. Paulo, por sua vez, não quer se casar novamente. O episódio inicia-se com uma pequena discussão dos dois, o que causa o fim do *affair*. No novo trabalho, Malu conhece Maria (Ângela Leal) que estava sendo demitida por não ter cedido às cantadas de um superior¹⁷³. Malu fica indignada com a situação. Pede demissão do trabalho e escreve uma carta a um jornal. Nesse ínterim, Malu e Maria iniciam uma amizade. Em uma noite regada a queijos e vinhos as duas têm um diálogo aberto. Malu chega a declarar “É confuso... homem, relação com homem... ainda é uma coisa muito difícil para mim, porque tenho uma ferida aberta dos meus trezes anos de casamento¹⁷⁴” (MALU MULHER, 2006). Maria acreditava que Malu estava interessada sexualmente nela, Malu parecia não entender a realidade. Após ter bebido demais Malu vai dormir, Maria deixa uma carta e vai embora.

No dia seguinte, as duas vão a um restaurante e Maria se declara a Malu:

Malu: Pelo menos você conseguiu falar no assunto com tranquilidade.

Maria: Tranquilidade... Ah Malu, se eu não me assumir, é melhor me suicidar, porque mesmo me assumindo não é fácil... não é fácil para ninguém me aceitar.

Malu: Não é assim, você está exagerando!

Maria: Exagerando... você não sabe o que é ser considerada diferente, pervertida, as pessoas te olham com desprezo, nojo. Você mesmo se sente doente, uma ferida... como se tivesse alguma coisa a esconder... Não é mole não. Você quer mais alguma coisa? Outro café? Licor?

Malu: Não, obrigada. (MALU MULHER, 2006).

Malu argumenta que não existe a possibilidade de se envolver com Maria. Explica que a amiga fantasiou ou confundiu suas palavras. Próximo ao fim do episódio, Malu sai para tomar um sorvete com a filha Elisa e, por acaso, encontra novamente com Maria, que afirma: “Você tinha razão, eu fantasiei, eu misturei as coisas. Em todo caso, valeu a pena... valeu a pena ter lhe conhecido” (MALU MULHER, 2006). Tudo explicado, a sexualidade de Malu não foi posta em xeque. A crítica de TV, no dia seguinte, argumentou sobre a dificuldade em tratar de homossexualidade na televisão e o temor da Rede Globo em exibir o episódio:

¹⁷³ Maria revela que Sr. Sodré, superior do instituto de pesquisa no qual elas trabalham, disse que não permitia pessoas depravadas, pois aquela era uma firma de respeito. Em seguida, propõe uma noite com ela. A recusa de Maria é causa de sua demissão. A lesbianidade de Maria ganhou sinônimo de depravação.

¹⁷⁴ Os diálogos aqui presentes foram transcritos a partir do DVD “Malu Mulher” lançado em 2006 pela Globo Marcas. O DVD contém dez episódios, entre eles “A Amiga” e “Ainda não é hora” de Euclides Marinho e “Até Sangrar” de Manoel Carlos.

O autor, Euclides Marinho, foi muito bem-sucedido no propósito de abordar um tema dito delicado, rigorosamente dentro dos padrões morais do telespectador típico de *Malu Mulher* (uma pesquisa de certo revelaria que esse telespectador é representado pela classe média das grandes cidades brasileiras, isto é, homens e mulheres que talvez se consideram abertos e sem preconceitos, compreensivos e tolerantes, mas que, no fundo, não aceitam ver seus valores morais discutidos). O moralismo em *A Amiga* é indisfarçável. (MÁXIMO, 1979, s/p).

É fato que a homossexualidade em “*Malu Mulher*” foi tratada de uma forma mais direta e aberta que em “*Os Gigantes*”. Contudo, na telenovela era a própria protagonista, algo nato da personalidade dela; no seriado foi mais um caso a ser solucionado por Malu, sempre amiga e disposta a enfrentar todos os “males”. Em outro episódio, “*Até Sangrar*”, de Manoel Carlos, a homossexualidade novamente é tratada, como recorda o autor:

De *Malu Mulher* para cá, as coisas mudaram muito, e vêm mudando gradativamente, mas ainda existe certo preconceito (...). *Até Sangrar*, outro episódio que eu escrevi, narrava a história de um homossexual, primo da Malu. Os dois se reencontravam após muitos anos, ela havia sido encantada por ele no passado, e aquele encontro fazia renascer nela certo amor. No entanto, ela descobria que ele era homossexual. (CARLOS, 2008, p. 61).

Neste caso, foram utilizados diversos subterfúgios nos diálogos. Embora a aparência, gestos e gostos do primo Néelson (Ary Coslov) dessem a entender sua homossexualidade, isso não fica claro em nenhum diálogo. Em certo momento Elisa pergunta à mãe o motivo pelo qual ela não se casa com Nelson. Malu é direta em sua resposta dizendo que Néelson era muito profilático. Trevisan (2002, p. 305-306) relata outro episódio em que a homossexualidade masculina é discutida. Trata-se de “*Uma coisa que não deu certo*”, todavia nós não conseguimos outras informações a esse respeito.

Certamente a mulher feminista do final dos anos 70 e início dos anos 80 encontrava em Malu uma identificação muito maior do que em Paloma. Além de qualidades pessoais, o seriado proporciona ao telespectador a possibilidade de conhecer melhor seu protagonista, justamente pelo fato de seu período de exibição ser maior do que o de uma telenovela, mesmo, como nesse caso, tendo um número menor de capítulos/episódios. Mota e Silva (2011) argumentam a importância da militância feminina no seriado:

A importância de *Malu Mulher* centra-se no fato de ter se constituído enquanto o espaço do feminino na televisão brasileira aberta, sendo atravessado por distintos vieses: as identidades sociais, as políticas, as profissionais, além das pessoais. O grande ponto de sustentação argumentativa da personagem Malu foi sua necessidade de ser reconhecida como *Sujeito não a-sujeitado*, como mulher; como *Sujeito de direitos*, o sujeito político; como *Sujeito cognoscente*, intelectual, e profissional. Sobretudo, outro de seus principais traços de sustentação argumentativa foi o fato de desejar ser também reconhecida e respeitada em suas *fragilidades*, que foram mencionadas não como *Femininas*, como o dito secularmente, mas, como *Humanas*. (MOTA e SILVA, 2011, p.11)

Já na análise de Jane Sarques (1981)

Paloma, por outro lado, renegara o papel tradicional da mulher. Na juventude, vendo a impossibilidade de conciliar profissão e casamento – nos moldes tradicionais – optou pela primeira alternativa. Desligava-se da família e de seus valores e passa vários anos na Europa, onde realiza-se como jornalista. Quando a fatalidade a traz de volta ao convívio familiar é uma mulher liberada independente, que rejeita as ligações afetivas e o casamento por implicarem em perda de sua liberdade: “da minha parte eu coloquei a minha profissão em primeiro lugar (...) e nem você, nem ninguém, vai conseguir me balançar emocionalmente”, diz ela a Fernando logo que retorna da Europa. (SARQUES, 1981, p. 64)

Contudo, Paloma se vê obrigada e a ter um filho para dar sequência à família

Gurgel. Casa-se com Francisco, mas

De fato, não demora muito para Paloma voltar a agir com a mesma autonomia de antes. Estar casada não a impede de tomar decisões por si mesmo, apenas comunicando o fato ao marido. Viajar sozinha para ir ao médico ou discutir com o advogado seu próximo julgamento, mais do que isso, encontrar-se a sós com Fernando no Rio, aliado à circunstância de esterilidade de Francisco e à urgência que ela tem de engravidar, sugere que Paloma usa plenamente de seu direito à liberdade. (SARQUES, 1981, p. 68)

Retomando a comparação de Malu e Paloma, percebemos que a personagem de Dina Sfat tinha atitudes mais extremas do que a de Regina Duarte. Embora ambas sejam bem à frente do seu tempo, Paloma não era perfeita como Malu. Mas certamente era mais livre: “A prática da eutanásia e seu posterior suicídio para fugir à ‘justiça dos homens’, são ações que traduziam atitudes conscientes e fiéis aos seus princípios de liberdade”. (SARQUES, 1981, p. 69).

Como afirma Lauro César Muniz, Paloma é uma anti-Malu Mulher. Anti não por fazer apologia ao tradicional e ao conservador, anti pelas imperfeições, pelos sentimentos de culpa, pelo excesso de liberdade, pelo autocontrole de sua vida. Malu, com todos seus

problemas se mostra feliz; Paloma tem momentos de profundas tristezas. Contudo, sua morte não foi um símbolo de depressão ou infelicidade; pelo contrário, foi a busca da liberdade. Afinal uma prisão, fosse ela qual fosse, não condizia com a personalidade de Paloma. Um tanto leviana nos seus amores, egoísta e bipolar, a personagem Paloma nos remete a um sucesso do cinema francês dos anos 60 – Jules e Jim¹⁷⁵ - em que a personagem Catherine, vivida pela sensual Jeanne Moreau, se debatia entre dois homens apaixonados, o marido Jules (o alemão Oskar Werner) e o seu melhor amigo, o francês Jim (Henri Serre). O filme de François Truffaut pode ter inspirado, de certa forma, o autor Lauro César Muniz na sua corajosa abordagem dos labirintos de paixões que não obedecem às convenções sociais¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Lauro César Muniz em entrevista a Jane Sarques (1081, p. 204) revela a influência do filme “Jules et Jim” de François Truffaut, na concepção de seus personagens Paloma-Fernando-Francisco. Mattelart, M e A (1989, p. 73) confirmam tal influência, todavia, ao invés de ambientar o tema amoroso em zonas urbanas, o autor preferiu situar a ação na zona rural, no caso a fictícia Pilar.

¹⁷⁶ Outras informações em: “Jules et Jim: o romance, o roteiro”. Tradução de André Telles – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

Nós já temos encontro marcado
 Eu só não sei quando
 Se daqui a dois dias
 Se daqui a mil anos
 Com dois canos pra mim apontados
 Ousaria te olhar, ousaria te ver
 Num insuspeitável bar, pra decência não nos ver
 Perigoso é te amar, doloroso querer
 Somos homens pra saber o que é melhor pra nós
 O desejo a nos punir, só porque somos iguais
 A Idade Média é aqui
 Mesmo que me arranquem o sexo, minha honra,
 meu prazer
 Te amar eu ousaria
 E você, o que fará se esse orgulho nos perder?
 No clarão do luar, espero
 Cá nos braços do mar me entrego
 Quanto tempo levar, quero saber se você
 É tão forte que nem lá no fundo irá desejar
 No clarão do luar, espero
 Cá nos braços do mar me entrego
 Quanto tempo levar, quero saber se você
 É tão forte que nem lá no fundo irá desejar
 O que eu sinto, meu Deus, é tão forte!
 Até pode matar
 O teu pai já me jurou de morte
 por eu te desviar
 Se os boatos criarem raízes
 Ousarias me olhar, ousarias me ver
 Dois meninos num vagão e o mistério do prazer
 Perigoso é me amar, obscuro querer
 Somos grandes para entender, mas pequenos
 para opinar
 Se eles vão nos receber é mais fácil condenar
 ou noivados pra fingir
 Mesmo que chegue o momento que eu não esteja
 mais aqui
 E meus ossos virem adubo
 Você pode me encontrar no avesso de uma dor
 No clarão do luar, espero
 Cá nos braços do mar me entrego
 Quanto tempo levar, quero saber se você
 É tão forte que nem lá no fundo irá desejar
 No clarão do luar, espero
 Cá nos braços do mar me entrego
 Quanto tempo levar, quero saber se você
 É tão forte que nem lá no fundo irá desejar
 (Jorge Vercillo)
 AVESSO
 Com JORGE VERCILLO

8. A HISTÓRIA “BRILHANTE” DE GILBERTO BRAGA

A telenovela “Brilhante” foi escrita por Gilberto Braga com colaboração de Euclides Marinho (até o capítulo 80) e de Leonor Bassères, exibida pela Rede Globo de 28 de setembro de 1981 a 27 de março de 1982, com 155 capítulos. “Brilhante” teve a direção de Marcos Paulo, José Carlos Pieri e Ary Colov. A trama também marcou a volta de Daniel Filho às telenovelas na direção geral (a telenovela “Dancin’Days” [1978] tinha sido sua despedida do gênero). “Brilhante”, contudo, não atingiu o mesmo êxito das histórias anteriores do autor. Em sua autobiografia, Daniel Filho (1988) recorda:

Trabalhamos juntos na criação da novela, na elaboração do *script*, na escolha e formação do elenco. Penso que fomos por caminho seguros, já percorridos, usando um grande painel da sociedade com várias histórias misturadas. Sei que eu estava fazendo uma coisa automática, ligando chaves que eu sabia que dariam certo, sem motivação, sem emoção, sem paixão. Não tinha a motivação que me levou a fazer “O Astro”, aquela coisa de ‘agora sei fazer novela, vocês querem novelão?, pois tomem novelão’. Em “Brilhante”, eu quis deixar claro que não estava envolvido emocionalmente com a história. Tanto quis, que acabei fazendo uma exibição técnica. Tenho certeza de que o desastre de avião do primeiro capítulo é bem-feito. Os atores estão bem dirigidos, mas não é um desastre bem-feito que faz com que uma novela deixe de ser um desastre nas telas... (FILHO, 1988, p. 203).

O processo de criação é uma das tônicas da análise de Lisandro Nogueira (2002) que estudou a obra de Gilberto Braga (especialmente as telenovelas “Dancin’Days” e “O Dono do Mundo”). O pesquisador afirma que quando se analisa a obra de um autor nota-se que a submissão à emissora é relativa. “O autor sabe qual é o jogo, mas dissimula-o com o intuito de permanecer na indústria realizando o trabalho normal, inserindo nele, um mínimo de sua identidade” (NOGUEIRA, 2002, p. 90)

A telenovela “Brilhante” girava, basicamente, em torno do poder em uma grande indústria de fabricação e venda de joias. A empresa é propriedade da família Newman: Dr. Vitor (Mário Lago) e d. Francisca [Chica] (Fernanda Montenegro). O casal tem dois filhos, Maria Isabel (Renné de Vielmond) e Inácio (Dennis Carvalho). Dr. Vítor estava concentrado,

no início da narrativa, em ser escolhido como o “Homem do Ano” por uma fundação estrangeira, era preocupado também em quem lhe sucederia na direção da empresa. Chica era a grande vilã da história, nasceu rica e apavora-se diante da ideia de qualquer perda de poder. Tem a mentalidade mais aristocrática do que seu marido, Vítor. Profundamente dominadora e defensora dos valores familiares. (BOLETIM DE ESTREIA – BRILHANTE).

Os filhos do casal – Maria Isabel e Inácio – são profundamente manipulados (e de certa forma dependentes) dos pais. Ela era casada com Paulo César (Tarcísio Meira), tem uma filha de 15 anos, Marília (Fernanda Torres), e um filho de 11 anos, Sílvio (Fábio Vilaverde). Isabel e Paulo viviam um momento de crise matrimonial (casados em regime de separação de bens), que culminou na separação, quando Paulo César se encantou pela jovem Luísa (Vera Fischer). Inácio é descrito no “Boletim de Estreia” da telenovela como um homem com “problemas de ordem existencial”. Ele é na verdade um homossexual cheio de conflitos. Encontrou na bebida alcoólica um refúgio para os seus dramas. Trabalhava na empresa da família, mas não gostava. Abandonou a carreira de pianista clássico. Sofria com as pressões de Chica para que encontrasse uma mulher e formasse uma família. (BOLETIM DE ESTREIA – BRILHANTE).

Luísa¹⁷⁷ (Vera Fischer) é uma das protagonistas da história. Solteira, inteligente, bonita, classe média, designer de jóias da empresa dos Newman. A jovem é muito ligada à família, pois foi à custa de sacrifícios dos pais ela conseguiu ter uma formação de nível superior. Iniciou uma forte amizade com Inácio, o que desperta a simpatia de Chica, já que a matriarca Newman pretendia que os dois se casassem. Luísa percebeu a homossexualidade de Inácio e tentou explicar isso a Chica, em vão. Por não aceitar o casamento com Inácio, Chica virou sua inimiga “número um” e fez o possível para prejudicá-la em todos os níveis. Para

¹⁷⁷ A música de abertura da trama “Luiza” de Tom Jobim foi uma homenagem do músico à Vera Fischer, destacando seus lindos cabelos grandes. Contudo, a pedido de Daniel Filho a atriz cortou os cabelos para dar vida à personagem, o que causou um desentendimento entre o diretor e o músico, já que Jobim achou que Filho boicotou sua canção.

agravar a história, Luísa se apaixonou por Paulo César, esposo da filha de Chica, Maria Isabel. O romance dos dois engatou e Paulo pediu a separação. O alfaiate Hernani (Rodolfo Mayer) e a dona-de-casa Alda (Laura Cardoso) são os pais de Luísa. A família ainda era composta pela irmã Virgínia (Joana Fomm), o irmão Galeno (Sérgio Mamberti), a cunhada Renée (Suzana Faini) e o sobrinho Fred (Caíque Ferreira). (BOLETIM DE ESTREIA – BRILHANTE).

Logo no primeiro capítulo, Luísa realizou o sonho de conhecer a Europa e embarcou para Londres (Inglaterra). Lá encontrou, por acaso, uma velha amiga, Vera (Araci Balabalian), e seu marido Oswaldo (José Wilker). Vera confidenciou a Luísa alguns problemas “sobrenaturais” do marido e a jovem prontamente resolveu a ajudar. Ainda na primeira semana, Luísa presenciou a morte de Oswaldo. De volta ao Brasil, a personagem de Vera Fischer encontrou Sidney (José Wilker) e acreditava que estava diante do falecido marido de sua amiga. Essa era a trama policial da telenovela, que foi mal sucedida. Após algum tempo, Luísa descobre que Sidney e Oswaldo são a mesma pessoa, tudo não passando de um golpe para fraudar a própria morte. Luísa era um álibi para confirmá-la. Sidney ficou amigo de Luísa e se uniu a ela com o objetivo de amenizar as mazelas de Chica. O personagem de José Wilker ficou perdido no meio da trama, porém, na reta final, se apaixonou por Maria Isabel - que já estava separada de Paulo César - e iniciaram um romance. Em entrevista à revista Amiga TV, Gilberto Braga justifica o rápido (e surreal) mistério envolvendo Sidney/Oswaldo

Justamente porque o caso de Londres, na primeira semana, não foi assimilado. Eu não encontrava alguém que pudesse, ao menos, me contar a história linearmente. A intenção inicial era ficar com Sidney bastante tempo na novela sem que o público soubesse se era o mesmo cara de Londres ou não. Como não se ligaram na história, ao invés de haver um mistério, isso ficava simplesmente chato. Não acho que a explicação tenha sido surrealista. Acho só que foi apressada e escrita sem prazer, pra acabar logo com aquilo. Uma pena. Principalmente porque o personagem de Sidney ficou desperdiçado. Wilker, um dos maiores atores da estação, ficou desperdiçado. Uma pena mesmo. (UM QUASE..., 1982, s/p).

Com o esvaziamento da trama, Gilberto Braga provocou uma reviravolta. Inácio se casou com Leonor (Renata Sorrah), funcionária da Jóias Newman – após o sucesso do plano de Chica de mandar o namorado dele para o exterior. Dr. Vítor (Mário Lago), já doente, faleceu. Inácio, assim, assumiu a presidência da empresa e, graças ao testamento do pai, construiu a Fundação Vítor Newman de projetos sociais/culturais. Próximo ao fim da trama Chica se redime das vilanias, assume um romance com seu motorista Carlos (Cláudio Marzo), ex-namorado de Leonor. Fernanda Montenegro explica sua personagem em entrevista ao projeto Memória Globo:

Chica Newman foi ótima, porque era a bandida da história: uma mulher rica terrível, horrenda, mau caráter, com todas as distorções que se projeta nas pessoas da alta estirpe. Ela era chique, nobre e rica, mas caiu de amores pelo motorista, [Carlos] interpretado pelo Cláudio Marzo. Houve uma coisa estranhíssima em *Brilhante*: o casal [Paulo César] Tarcísio Meira e [Luísa] Vera Fischer não “deu liga”. Eu não sei o que aconteceu. O público começou a torcer pela bandida da Chica Newman, para ela ficar com o motorista. Chica Newman chorava, ela se danava de amor pelo motorista, e o motorista indo, levando o emprego dele. Certo dia, recebi um telefonema em casa da produção informando que havia uma exigência – sei lá de quem – para que a Chica Newman terminasse com o motorista. Mas não havia mais cenário. Então, o Cláudio e eu fomos gravar o final da novela em uma joalheria em Copacabana. Foi uma novela interessante, também, porque nós fomos gravá-la em um estúdio alugado no alto da Tijuca, em frente ao morro do Borel [na zona norte do Rio]. O cenário não tinha altura, era um espaço adaptado, era uma coisa ainda muito incipiente. Mas nós nos dávamos muito bem e fizemos a novela com muito prazer. Pelo menos, eu fiz a novela com muito prazer. Foi um papel maravilhoso que o Gilberto me deu. (MONTENEGRO, 2002, s/p).

O humor da trama ficou por conta de Edite (Eloisa Mafalda), mãe de Leonor e do campeão de natação Afonso (Kadu Moliterno). Edite, passou de pobre a milionária, chegando até a comprar a mansão dos Newman no último capítulo - quando Chica resolveu ficar alguns anos no exterior - e casou-se com Guilherme (Paulo Porto). Outro importante núcleo foi o dos esportistas. Além de Afonso, faziam parte do grupo os jovens Osmar (Rômulo Arantes) e Vânia (Nádia Lippi), filha da grã-fina Letícia (Rosita Thomaz Lopes).

8.1 A HOMOSSEXUALIDADE NA TRAMA

Entre todas as telenovelas presentes nessa dissertação a que melhor problematiza a homossexualidade é “Brilhante”. Tanto em “O Rebu” como em “Os Gigantes” os personagens Corand Mahler (Ziembinski) e Paloma Gurgel (Dina Sfat), respectivamente, eram os protagonistas da ação. Contudo, apesar de todas as motivações que moveram as atitudes de Mahler, sua homossexualidade não foi posta em questão pelos demais membros da trama. O mesmo ocorreu com o casal de lésbicas dessa telenovela – Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana). Já na telenovela de Lauro César Muniz a possível bissexualidade de Paloma foi abortada pelos diversos problemas internos e externos. “Brilhante” também teve seus problemas com a censura federal (e também com a autocensura de Gilberto Braga), mas a latente homossexualidade de Inácio (Dennis Carvalho) perdurou pelos 155 capítulos da telenovela. Em entrevista ao livro “Autores – memórias da teledramaturgia” o autor Gilberto Braga resume seus problemas com a censura:

Em “Brilhante”, por exemplo, lembro que, uma vez, pararam a gravação, e a Fernanda Montenegro, que é uma pessoa muito forte, queria que eu autorizasse o uso da palavra “homossexual” no diálogo. Eu não autorizei, porque tinha certeza de que cortariam a cena. Mesmo assim, foi bom a Fernanda fazer pressão, porque, por conta disso, acrescentamos “os problemas sexuais do seu filho” à fala da [Luísa] Vera Fischer, e não foi cortado. Por ser muito autocensurado, não fui uma dos autores que mais foram a Brasília na época, não. A tesoura já começava na minha casa mesmo. (BRAGA, 2008, p. 386).

Além de Inácio outros dois personagens homossexuais habitaram a trama de Gilberto Braga como “pares românticos” do personagem de Dennis Carvalho: Sérgio (João Paulo Adour) e Cláudio (Buza Ferraz). Sérgio aparece na trama no capítulo 53, trabalhando em uma loja de estofados. Cláudio, músico como Inácio, entrou somente no capítulo 146, portanto a nove capítulos para o término da telenovela. Luísa (Vera Fischer) e Leonor (Renata Sorrah) são importantes personagens que narram a homossexualidade de Inácio. Luísa, graças

aos duelos verbais com Chica (Fernanda Montenegro), mãe de Inácio, e Leonor, pelo “casamento de fachada” com o intuito de agradar os pais dele. O ator Dennis Carvalho recorda sobre o personagem na telenovela.

Brilhante era uma novela do Gilberto Braga, gravada lá na Globo Tijuca também. Daniel falou: “Quer fazer a novela como ator?”. E eu disse: “Depende do papel”. Ele respondeu: “É um cara que é filho da Fernanda Montenegro e é homossexual”. “Estou dentro”, falei. Foi a primeira vez que se tratava desse assunto na novela das 20h. E trabalhar com a Fernanda Montenegro, que é um ídolo, foi fantástico. Eu me lembro de que, no primeiro capítulo, eu chegava bêbado em casa. Daniel fez uma marcação muito legal: eu cantava uma ópera para a minha mãe. Era uma cena muito legal, muito forte. Aí começamos a sofrer censura, porque nada do meu personagem em relação a homossexualismo podia ser falado. Eu começava namorando a [Luísa] Vera Fischer¹⁷⁸ e, depois, eu me casava por interesse com a [Leonor] Renata Sorrah. Eu me lembro até hoje de que as cenas tinham duas, três páginas. A censura cortava duas e deixava só um pedacinho da cena. E não se falava claramente, mas tudo que ficava no ar, assim, a censura cortava. (CARVALHO, 2008, s/p).

Já no primeiro capítulo de “Brilhante” os problemas de Inácio relativo à sua vida amorosa, bem como ao controle/manipulação que Chica quer ter sobre o filho foram narrados. Em uma cena de quase dez minutos, Inácio chega alcoolizado em casa. Paulo César (Tarcísio Meira) comentou com a esposa Maria Isabel (Renée de Vielmond) que o comportamento do irmão dela não fazia da casa um ambiente propício para a criação dos filhos Marília (Fernanda Torres) e Sílvio (Fábio Vilaverde).

Inácio chega a casa embriagado. Não apareceu para tirar uma foto de família para um colunista social (a pedido de Letícia¹⁷⁹). Quase não consegue parar em pé. Derruba alguns objetos da casa e pega o elevador para se dirigir ao seu quarto. Já no quarto, Inácio escolhe o disco da ópera de “Tristão e Isolda” e começa a escutar. Neste momento Chica está lendo no quarto dela, ainda não dormiu. Chica veste um “hobby” e vai ao quarto do filho.

INÁCIO: (deitado): O quê que é, tá muito alto, é?

CHICA: Não. (pausa). A porta do quarto do seu pai está fechada. (pausa). É tarde, meu filho, para quem vai para o escritório amanhã, meu filho.

INÁCIO: (sussurrando) Não tenho que levantar cedo amanhã não, não tenho que ir para lá não.

CHICA: Eu tenho ouvido queixas...

INÁCIO: É... é? (risos). Manda me despedir... Eu quero fundo de garantia, aviso prévio, tudo. Tudo que eu tenho direito!

¹⁷⁸ Embora Chica insistisse no namoro de Inácio e Luísa eles não chegaram a ter um relacionamento na telenovela.

¹⁷⁹ Personagem de Rosita Thomaz Lopes. Uma grã-fina sem dinheiro, amiga de infância de Chica. Letícia ganhou uma viagem de um colunista social e em troca teria que conseguir uma foto da família Newman que é avessa à exibição íntima. Contudo, como Vítor (Mário Lago) quer receber a homenagem de “Homem do Ano” ele aceita fazer a foto de família. Inácio não aparece para ser recebido pelos jornalistas. Ao ser questionada pela ausência do primogênito, Letícia diz que ele está em viagem a Curitiba - PR.

CHICA: Você recebeu o recado para tirar a fotografia... por que é que você não veio? Magoa o seu pai. Assim magoa o seu pai. Eles queriam a família reunida para uma reportagem porque era o dia dos pais.

Inácio levanta calmamente. Põe os dedos na boca de sua mãe. Sentia a música que está tocando em BG a todo o momento do diálogo. Os dois se abraçam.

CHICA: Algum problema lá na empresa? Algum problema que eu não saiba?

Inácio responde negativamente balançando a cabeça.

INÁCIO: Negócios...

CHICA: A indústria?

INÁCIO: Lucros... perdas...(pausa). Têm coisas muito mais importantes do que lucros, perdas, relatório de vendas... tudo... Ouve!

(pausa)

CHICA: É uma de minhas óperas preferidas.

(pausa)

CHICA: Onde que você esteve esta noite? Hum... Casa de conhecidos nossos?

Inácio sorri maliciosamente

INÁCIO: Andei por aí... Ninguém... Mas ninguém mesmo que você conheça. Xiiii. Ouve!

CHICA: O quê que falta pra fazer você feliz, meu filho? Eu queria ajudar! Eu sinto que falta alguma coisa.

INÁCIO: Às vezes... Mãe, eu queria. Eu queria sentir o que o Wagner sentiu cantando. Luz!

CHICA: Paixão, meu filho, paixão! Um amor trágico. Bonito, mas trágico.

(Pausa)

CHICA: *(dócil)*: Está apaixonado por alguém?

INÁCIO: Não mãe. Você está falando de história. Eu estou falando de coisas in... in... indefiníveis. Nota musical por exemplo. Sentir o entrosamento que tem a voz dela e a orquestra. Ouve. Ouve. *(gritando)* Ouve!

Inácio deita ao chão. Chica vai acarinhá-lo. Inácio retribuiu o carinho.
(BRILHANTE, capítulo 01).

O personagem foi apresentado como um alcoólatra, com educação erudita e que sentia uma carência afetiva. Inácio sabia da sua condição homossexual, mas não lutou, neste momento, para ser aceito como tal. Desde a infância foi manipulado por Chica e Vítor, a bebida alcoólica era o seu escapismo. Podemos inferir, pelo diálogo, que Inácio mantinha relacionamento sexual com outros rapazes e, possivelmente, frequentava espaços LGBT. A inferência se deve à omissão das pessoas e do lugar em que ele passou a noite. O personagem será analisado sob a ótica das categorias: Manifestação de amor e afetividade homoconjugal (categoria 1); Família [como a família lida com a orientação homossexual] (categoria 3); A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar (categoria 4); Relacionamentos heterossexuais que perturbam à ordem do romance homossexual (categoria 5); O *Happy end* [a narrativa dos felizes para sempre] (categoria 6); e como elemento

conclusivo deste capítulo a categoria 7: Destaque da telenovela – como foi a representação da homossexualidade e o que a distingue das outras tramas.

Acreditamos que, além de Inácio, Sérgio e Cláudio, a telenovela de Gilberto Braga apresentou outro personagem homossexual, trata-se de Ulisses (Renato Pedrosa), músico da orquestra do Teatro Municipal e vizinho de Edite, de quem é grande amigo. Quando Edite fica rica, chega a convidar Ulisses para morar com ela. Não há nenhum diálogo na trama para confirmar ou refutar esta premissa. A inferência à homossexualidade de Ulisses é justificada pelos gestos e tom de voz efeminados. Quando Edite passa a morar na mansão que foi dos Newman, promove a empregada Dinalva (Maria Gladys) ao status de amiga e hóspede. Estão na piscina Dinalva e Ulisses. Ela pede para ele passar bronzeador nela, ele assim o faz, porém deixa claro que não estava gostando daquilo. Ulisses também tinha atos de extrema frescura, entre eles o uso de uma boia infantil enquanto utilizava a piscina de Edite.

Por não termos encontrado outros indícios da homossexualidade de Ulisses nos diálogos, não trataremos desse personagem em nossas categorias analíticas. Optamos por escrever este tópico seguindo a ordem das categorias analíticas que estabelecemos no quinto capítulo, portanto apresentaremos as tramas da telenovela em ordem não cronológica.

8.1.1 Manifestação de amor e afetividade homoconjugal;

A manifestação de amor homoconjugal na vida de Inácio (Dennis Carvalho) apareceu duas vezes no decorrer da telenovela. A primeira vez com Sérgio (João Paulo Ador) e a segunda com Cláudio (Buza Ferraz). Tudo tratado de forma delicada e discreta. Sérgio

aparece na trama no capítulo 53. Quando Inácio deixa a casa dos pais¹⁸⁰, é no simples apartamento de Sérgio que ele vai morar. O sentimento amoroso que une Inácio e Sérgio foi o responsável pelo rapaz conseguir vencer a barreira de autocensura e libertar-se dos pais. De acordo com Giddens, no amor romântico, “a absorção pelo outro, típica do *amour passion*, está integrada na orientação característica da ‘busca’. A busca é uma odisséia em que a autoindentidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro”. (GIDDENS, 1993, p. 57).

Mesmo já se percebendo como homossexual foi a partir do sentimento amoroso que Inácio dedicava a Sérgio que o processo de autoindentidade homossexual ficou mais claro. A projeção identitária em Sérgio fez com que Inácio criasse a coragem necessária para abandonar sua antiga vida e se (auto)descobrir na presença do outro. Contudo, o romance dos dois é interrompido por Chica (Fernanda Montenegro). Próximo ao fim da trama, Inácio conhece Cláudio, com quem tem seu *happy end*. Portanto, trataremos a afetividade de Inácio e Cláudio na categoria 6 (item 7.1.5), até porque, nos raros diálogos entre os dois, os assuntos tratados eram informais e não tinham qualquer conotação de amor homoconjugal.

Apesar de morarem no mesmo apartamento, a trama de Gilberto Braga não mostrou nenhuma cena de intimidade romântica entre os dois. Também não há nenhum diálogo que deixa claro o relacionamento romântico entre Sérgio e Inácio, mas intuímos tal romantismo graças às palavras que Inácio dirige a Chica, como neste diálogo:

Inácio e Sérgio estão arrumando o apartamento e Chica chega:

INÁCIO: Távamos fazendo uma arrumação... Acho que você ainda não conheceu o Sérgio...

CHICA: (*sem olhar*) Conheci. Boa noite. Conheci na casa de Letícia. Eu preciso conversar com você, Inácio, uma conversa de caráter particular.

SÉRGIO: Com licença... eu vou aproveitar para tomar um banho, porque...

INÁCIO: (*firme*) Não sai dessa sala. Eu não tenho segredo nenhum pro Sérgio, nem pra ele nem pra ninguém. O que você tiver que me dizer ser na frente dele, ou em praça pública!

SÉRGIO: Quê que há Inácio, sua mãe... você nunca falou assim... sua mãe quer ter uma conversa particular ... vou ficar na sala por quê?

¹⁸⁰ Próximo ao fim da trama Inácio diz a Chica que a saída dele de casa para morar com Sérgio foi a única atitude corajosa que ele tinha tomado. A justificativa para Inácio sair da casa dos pais é que ele não aguentava as pressões de Chica para que ele arrumasse um casamento e assumisse o lugar do pai na empresa.

INÁCIO: Porque eu tô pedindo esse favor. (à *Chica*) o que você quer?

CHICA: Quero que você esteja lá em casa, às quatro horas da tarde. Você está livre, não está, às quatro horas da tarde? Não tem que tocar naquele clube imundo, tem?

INÁCIO: Tô livre... mas ir lá por quê?

CHICA: Por que eu preciso conversar com você e com a Maria Isabel, sobre a saúde do seu pai.

INÁCIO: O quê que ele tem?

CHICA: Eu acho melhor conversarmos os três juntos. Quer dizer, os quatro. Vou chamar o Paulo também, que é casado com ela, um casamento abençoado pela igreja. (BRILHANTE, capítulo 70).

É perceptível que ambos mantêm um relacionamento, no momento em que Inácio afirma não ter nenhum segredo com Sérgio e que deseja a presença dele na conversa com Chica. Inácio também já tinha ido com Sérgio a eventos sociais, como o da casa de Letícia (Rosita Thomaz Lopes). Chica parece saber do romance de Sérgio e Inácio no momento em que ela faz uma metáfora comparativa entre o relacionamento homossexual de Inácio e o heterossexual de Maria Isabel e Paulo César, dizendo que o relacionamento da filha foi abençoado pela Igreja, deixando claro que Inácio não poderia ter, com Sérgio, um casamento católico. A cena a seguir aconteceu após essa a visita de Chica. Em momento de reflexão, Sérgio vai consolá-lo:

Inácio pensativo. Sérgio vem do quarto, de roupão, cabelos molhados. Prepara um uísque pros dois.

SÉRGIO: Um uísque?

INÁCIO: Só um dedo...

(serve)

INÁCIO: Quantos anos você tinha quando seu pai morreu?

SÉRGIO: Quinze

INÁCIO: Era uma relação afetiva forte?

SÉRGIO: Não. Com a minha mãe era mais forte... quer dizer, não sei... eu sentia mais forte... mas agora é um troço engraçado, sabe, Inácio... morreu quando eu tinha 15 anos, e se me perguntassem na hora, dois, três anos depois, eu ia dizer que não foi uma pessoa muito importante na minha vida não. Só que com o tempo eu vou me mancando que foi. Pai, mãe, mesmo que a gente tenha perdido cedo, ou não tenha tido uma relação mais estreita... são presenças muito fortes, sempre.

(Tempo. Inácio bebe um gole)

SÉRGIO: O quê que você tá pensando?

INÁCIO: Que eu gosto dele.

SÉRGIO: Do teu pai?

INÁCIO: É. Se tiver com algum problema grave, vai ser barra. Gosto do velho. Tenho um monte de diferenças, mágoas, atritos, relação não resolvida mesmo, mas gosto dele...

SÉRGIO: Claro que gosta, cara, que ideia. Alguma vez você pensou que não gostava do seu pai?

INÁCIO: Não sei. Pensava talvez que não fosse uma pessoa importante na minha vida... ou então menos importante... é... eu queria que ele tivesse dado pelo menos um toque.

SÉRGIO: Não fica preocupado não, Inácio. Pensamento positivo, cara, não há de ser nada grave... (BRILHANTE, capítulo 70).

A intimidade maior entre os dois foi o roupão utilizado por Sérgio enquanto conversa com Inácio que está abalado após a visita de sua mãe. Sérgio já tinha aparecido em cena com Inácio, quando foram juntos a uma festa na casa de Letícia (diálogo presente no relato da categoria 3), e sozinho, na loja em que trabalha. A trama mostrou poucas cenas dos dois sem a presença de outros personagens. No apartamento de Sérgio e Inácio tudo era muito simples. Os dois trabalhavam para sustentar o lar, já que Inácio deixou o emprego na Joias Newman e preferiu não receber nenhuma ajuda dos pais. O dinheiro conseguido por Inácio era graças ao emprego de pianista em um bar e as aulas particulares de piano que oferecia. Sérgio, além de trabalhar em uma loja de estofados, era também decorador. Sérgio sempre foi pobre, Inácio não sabia o valor real do dinheiro, já que nem o próprio maço de cigarros era ele quem comprava. Ainda com o choque de realidade, Inácio mostra-se seguro e feliz ao lado de Sérgio.

Mesmo gostando de Inácio, Sérgio é ambicioso, sonha em viver na Europa, mas sabe que não seria possível. Chica, por sua vez, quer a presença do filho em casa. A matriarca não suporta a ausência do filho e muito menos saber que ele mantém um relacionamento com Sérgio. Chica vai até o apartamento do filho para subornar o companheiro dele.

(APARTAMENTO DE SÉRGIO – INTERIOR – DIA)

SÉRGIO: Bom dia!

CHICA: Eu posso entrar?

SÉRGIO: Claro, por favor...

SÉRGIO: É que o Inácio não está.

CHICA: Eu sei. Vi quando saiu. Eu estava aí em frente, esperando dentro do carro exatamente que ele saísse. Vim aqui para falar com você¹⁸¹.

SÉRGIO: Eu posso lhe oferecer alguma coisa?

CHICA: Não sei... o que é que você tem para me oferecer?

SÉRGIO: Bebida alcoólica... tem vários... tipos aí...

Chica faz um não com a cabeça

SÉRGIO: Um chá... a gente tem um chá indiano que...

¹⁸¹ Essa parte do diálogo foi exibida no final do capítulo 71, sendo o gancho para o capítulo seguinte.

CHICA: (*corta*): Quem vai fazer o chá?

SÉRGIO: Eu... claro. É só botar a água para ferver...

CHICA: E enquanto isso eu fico esperando, na sala, ou o acompanho à cozinha... não, muito obrigada. Eu tomo o meu chá mais tarde, em outro lugar.

Sérgio responde com gesto "se a senhora prefere assim".

CHICA: (*afirmando*): Essa camisa que você está usando é do meu filho, ou ele tem uma igual.

SÉRGIO: É dele. Me emprestou, porque um problema de não ter empregada morando em casa, é passar roupa. A senhora imagina que ontem...

CHICA: (*cortando*): Não vem ao caso... onde é que ele foi?

SÉRGIO: Dar aula.

CHICA: Aula?

SÉRGIO: Problemas financeiros, d. Chica, eu ganho pouco... clientes que não pagam, crise, não é? O Inácio, no bar, enfim, a senhora deve estar sabendo que, a não ser pros muito ricos, não tá fácil pra ninguém. O Inácio pegou uns alunos de piano. Aula particular.

CHICA: Na casa dos outros?

SÉRGIO: É. Não tem piano aqui. Ele não ia pedir o seu... tinha duas aulas, para dar, deve estar voltando daqui a umas três horas, mais ou menos...

CHICA: Aula particular na casa dos outros... (*toca a campainha... tempo*) Quando menino, o Inácio tinha professores assim... que iam em casa... eu costumo ter a delicadeza de colocar o pagamento num pequeno envelope, pros professores não se sentirem como se fossem entregadores de leite, de porta em porta...

SÉRGIO: Não é nenhuma vergonha, olha d. Chica, a barra não tá fácil pra ninguém, mas eu posso garantir para a senhora que o Inácio não está mal. Não tem bebido, dá essas aulas de piano com prazer, gosta de tocar no bar...

CHICA: Eu sei se ele está bem ou não está. Já você está muito bem, ou pelo menos, vai ficar.

(Chica tira um cheque já preenchido da bolsa)

CHICA: Você vai comprar um antiquário em Paris¹⁸².

(Sérgio recebe o cheque sem entender direito)

CHICA: Eu soube pela minha filha que você gostaria de morar na França. Se quiser pode escolher outro lugar, a vida é sua.

SÉRGIO: O que é isso?

CHICA: Você não sabe ler?

SÉRGIO: É um cheque... de 200 mil dólares.. banco suíço, em meu nome...

CHICA: Então?

SÉRGIO: Desculpa, mas... isso deve ser uma brincadeira de mau gosto, d. Francisca, sinceramente, de muito mau gosto.

CHICA: O nome está correto?

SÉRGIO: Está. Mas eu não entendo.

CHICA: Talvez não esteja fazendo a conversão, porque entender você está entendendo sim, que não tem cara de ser completamente idiota. Você sabe quanto são 200 mil dólares?

SÉRGIO: (*chocado*) Sei... são mais de vinte milhões de cruzeiros... eu não sou completamente idiota. Por que esse cheque tá no meu nome?

CHICA: Porque para sair do país e nunca mais voltar você precisa de um capital. A Isabel me falou do seu sonho, de ter um antiquário em Paris. Eu acho uma ideia boa... se você dominar o inglês, Londres também não é uma cidade ruim...

(Chica tira 5 mil dólares da bolsa, em dinheiro, mas 200 mil cruzeiros, em dinheiro e um papel, com nomes escritos)

CHICA: Eu sei que com esse cheque, você não vai ao aeroporto. Sei também que é um decorador de segunda classe, cheio de problemas financeiros, sei que pode não ter nem o dinheiro do taxi, pro Galeão. Aqui estão 200 mil cruzeiros. Todo esse dinheiro é livre de impostos. Preste atenção. Este primeiro nome é de um despachante, de minha inteira confiança, que pode lhe conseguir um passaporte, em 24 horas, Você compra uma passagem para a Suíça. Vá direto à Suíça. Pode ir de

¹⁸² Maria Isabel, tentando mostrar qualidades de Sérgio à Chica, revela que o sonho do rapaz era o de ter um antiquário em Paris.

primeira. Aqui estão cinco mil dólares em dinheiro. É bem mais do que você vai precisar. O segundo nome, no papel, seguido de endereço e telefone, Sr. Steiner, é do gerente do banco que você vai procurar, pra descontar o cheque. A única coisa que você tem que fazer é deixar esse apartamento em duas horas e meia. Eu quero que no momento em que o Inácio voltar, não haja nada seu aqui, e ele se sinta completamente sozinho.

(Chica vai saindo)

CHICA: *(da porta)*: Evidentemente, se você comentar com o Inácio que eu estive aqui, se o meu filho não tiver a felicidade de chegar a esse pequeno apartamento pardieiro e se sentir completamente só, eu tenho meios de cancelar o pagamento do cheque, sustar.

(porta já aberta)

SÉRGIO: *(inseguro)* A senhora acha que pode comprar uma pessoa por 200 mil dólares? Pode fazer com que uma pessoa abandone tudo que gosta, o seu país tudo, por 200 mil dólares?

CHICA: Não. Pra certas pessoas eu talvez tivesse que dispor de mais. Um milhão, dois milhões de dólares... outras, por muito menos, quinhentos mil cruzeiros, meu Deus do céu... pra você, 200 mil dólares é uma boa quantia. Eu tenho certeza que fiz o cálculo certo e você vai fazer exatamente o que eu estou mandando. E se quiser, levar, além dessa camisa, mas alguma roupa do meu filho, não se prive. Tenho certeza que ele não vai precisar.

(Chica sai. Sérgio fecha a porta. Câmera fecha em Sérgio, olhando o cheque ao som de Rhapsody in blue¹⁸³)

(CASA LUÍSA – INTERIOR – DIA)

SÉRGIO: Não dá pra deixar uma carta... não tem como explicar... é uma dessas coisas que acontecem... quando a gente menos espera... eu mesmo não entendo... só sei que não tenho opção...

LUÍSA: Paraí, Sérgio. Quer dizer que você vai deixar o país, de repente, sem saber onde vai, bem quando volta... é isso?

SÉRGIO: É. Só vim te pedir um favor.

(CASA INÁCIO – INTERIOR – DIA)

Sala vazia. Abre-se a porta e Inácio entra. Luísa vem do quarto.

INÁCIO: *(surpreso)*: Luísa...

LUÍSA: *(contrafeita)*: É, Inácio. Infelizmente eu tenho uma coisa muito chata pra te dizer.

(corta para outra cena)

INÁCIO: Mas ele não te disse por quê? Nada? Nenhuma explicação? Tem que haver uma razão Luísa. Ninguém se manda do país assim, sem mais nem menos, de uma hora para outra.

LUÍSA: Não disse, não. Disse que não tinha outra saída.

INÁCIO: Quando eu saí de casa pra minha aula, tava tudo bem, não comentou nada comigo. Tava até animado com uma cliente nova que ia encomendar uma decoração...

LUÍSA: Talvez alguma coisa do passado dele... o Sérgio já teve problemas com a polícia? Marginais... sei lá...

INÁCIO: *(aflito)* Que eu saiba, não. Não. Tenho certeza que não. Por que você tá perguntando? Ele parecia estar com medo de alguma coisa?

LUÍSA: Não. Confuso... dividido... mas amedrontado, não.

INÁCIO: *(arrasado)*: Eu não compreendo.

LUÍSA: E você, como é que fica? Tem que sair desse apartamento? Tá alugado em nome de quem?

INÁCIO: Em nome de um amigo que sublocou pra ele. Nesse ponto não tem problema não.

¹⁸³ A música de George Gershwin é uma das preferidas de Inácio que sempre a toca ao piano. Mesmo sem fazer parte da trilha sonora da telenovela essa música é executada em algumas cenas de Inácio.

LUÍSA: Olha Inácio, tudo isso é muito chato, incompreensível e eu sei como é que você tá se sentindo. Porque a gente gosta, pelo menos de ter uma explicação. Vamos fazer uma coisa, por que é que você não vem jantar comigo?

INÁCIO: Não Luísa, obrigado, outro dia. Eu tô muito cansado. Preferia ficar sozinho.

(fecha em Inácio desamparado) (BRILHANTE, capítulos 71 e 72).

Destacamos nesse diálogo a parte onde Sérgio afirma que Inácio não tem se entregado à bebida alcoólica. A esse respeito, Giddens explica:

O fato de o alcoolismo ter sido identificado como uma patologia física, durante algum tempo desviou a atenção da relação entre o vício, a escolha do estilo de vida e a autoidentidade. A promessa emancipatória que ele carrega foi bloqueada até o ponto de ele ser percebido como uma doença como outra qualquer. Mas o programa inicial dos Alcoólicos Anônimos já reconhecia que a recuperação do vício significava profundas mudanças no estilo de vida e um reexame da autoidentidade. (GIDDENS, 1993, p. 87-88).

Pela explicação de Giddens, faz todo o sentido que Inácio tenha deixado a bebida alcoólica, pois ele já havia passado pelo processo de afirmação autoidentitária quando decidiu morar com Sérgio e modificou seu estilo de vida, não se submetendo mais às pressões de Chica. Todavia a felicidade de Inácio não estava mais garantida, Chica finalmente consegue separar o filho de Sérgio por 200 mil dólares. A matriarca confirma sua tese que com dinheiro é possível comprar todos. O possível amor de Sérgio dedicado a Inácio não foi maior que a possibilidade de se sentir rico. O jovem segue à risca o mandamento de Chica. Para não deixar Inácio totalmente sem explicação, Sérgio procura Luísa e pede a ela que informe que ele foi para o exterior, mas sem nenhum esclarecimento. Inácio fica desolado, descrente no amor. Não lhe restou outra opção: voltou à casa dos pais. Foi nesse momento que ele conheceu Leonor.

Contudo, a parte do “e nunca mais voltar” dita por Chica não foi cumprida. No dia do casamento de Inácio com Leonor, Sérgio aparece na festa. Tudo foi um plano de Sidney (José Wilker). Sidney ficou sabendo do romance de Inácio e Sérgio e achou estranho o rapaz ter saído do Brasil tão de repente e sem explicações. Estava certo que Chica tinha alguma

coisa a ver com isso. Sidney consegue localizar Sérgio e o traz para a festa na casa dos Newman.

(CASA DOS NEWMAN – INTERIOR – NOITE)

SÉRGIO: Como é que vai a senhora?

CHICA: Eu... eu...

ISABEL: Como é que vai, Sérgio? Há quanto tempo... O Inácio comentou que você tinha viajado...

SÉRGIO: Tinha. Cheguei hoje de manhã

CHICA: Você não tinha o direito de entrar nessa casa. O que nós combinamos foi que/

SIDNEY: O que foi que a senhora ia dizer? Combinaram alguma coisa?

CHICA: O Inácio vai se casar.

SIDNEY: Então? O Sérgio é um amigo. Veio dar os parabéns. Não tinha sido convidado porque não tava no país... mas chegou de repente... eu achei que a senhora ia ficar contente com a surpresa.

ISABEL: Eu não tô entendendo nada, Sidney, confesso que não tô entendendo nada... vocês dois se conheciam?

SÉRGIO: Não.

ISABEL: Porque você não tá dizendo nada, mamãe? Você não ia dizer que combinou alguma coisa com o Sérgio... eu não sabia que vocês... nem se conheciam direito

SÉRGIO: Nos conhecemos?

SIDNEY: A senhora tava dizendo pra Isabel quando eu cheguei, que não tava satisfeita com a minha presença aqui na casa, não tá satisfeita com a presença do Sérgio também? Não quer mandar botar os dois pra fora?

ISABEL: Para com isso Sidney. Me explica. Por que você viajou?

SÉRGIO: A senhora não prefere contar pra sua filha, d. Chica? Por que foi que eu viajei?

SIDNEY: Você ainda não entendeu?

ISABEL: Não

SIDNEY: Será que eu conheço a sua mãe melhor do que você? Logo que você tocou no nome do Sérgio, eu demorei só cinco minutos pra sacar...

CHICA: O meu marido tem pouco tempo de vida. Minha casa tá cheia de convidados pro casamento do meu filho...

ISABEL: Por que você viajou?

SÉRGIO: Porque sua mãe me pagou 200 mil dólares pra eu sair do país, pra abrir um antiquário em Paris ou Londres.

SIDNEY: Eu demorei só duas horas pra localizar, pelo telefone... conhecia gente em companhia de aviação.. não foi difícil não, Isabel, nem localizar, nem convencer a voltar, porque a sua mãe é muito inteligente, quando quer mandar na vida dos outros, mas esqueceu que o rapaz podia voltar a qualquer hora. E daí? Ela vai se queixar pra quem? Foi no dia em que o Inácio recebeu a notícia que o pai tava condenado. Conta pra ela, Sérgio, conta com as suas próprias palavras, como você me contou. O que foi que a d. Chica lhe falou?

SÉRGIO: Me deu o cheque, dinheiro pra passagem... falou que queria que na hora que o Inácio voltasse pra casa encontrasse o apartamento vazio, quer dizer, sem ninguém. Queria que ele sentisse completamente sozinho.

ISABEL: Foi assim ... foi assim que a senhora conseguiu que o Inácio voltasse pra casa? Que ele/

(*corta*)

INÁCIO: É verdade?

SÉRGIO: Tenta compreender, Inácio... você foi rico a vida inteira... tenta se por no meu lugar... cheio de problema de dinheiro. Não só naquela época... a vida toda... eu sempre tive problema de dinheiro, a minha vida toda, eu não podia nem imaginar o que era a vida, sem problema de dinheiro...

INÁCIO: E como é que é? (*magoado*) Tá boa?

SÉRGIO: Se eu achasse que eu agi certo eu não tava aqui.. eu... eu acho que só de ouvir a quantia... 200 mil dólares... me deslumbrou mesmo, Inácio...

INÁCIO: Eu acho muito pouco.

SÉRGIO: Era menos do que eu pensava. Mas ao mesmo tempo, é muito mais do que eu tinha a chance de juntar, com trabalho, até ficar velho... tenta ver o meu lugar, Inácio... tenta se colocar no meu lugar, na minha situação.. você ia dizer não?

INÁCIO: Acho que ia.

SÉRGIO: Não dá pra você entender! Quem teve grana a vida inteira não pode entender!

INÁCIO: Eu passei bastante tempo tão sem grana quanto você... me desculpa, Sérgio, eu acho que não tenho o direito de estar julgando ninguém, nem a minha mãe, nem você, mas eu acho que se eu tivesse no seu lugar eu teria dito... um não muito redondo. (BRILHANTE, capítulo 107).

A chegada de Sérgio não foi um impedimento para o casamento de Inácio e Leonor. Mesmo decepcionado, Inácio não destrata ou repudia o ex-companheiro. Inclusive, quando ele abre a “Fundação Vítor Newman” convida Sérgio para ocupar um dos cargos da diretoria. Chica, contudo, fica contente com o casamento do filho, mesmo sabendo que ele nunca amou Leonor. O que importa para a matriarca dos Newman é o jogo da aparência, a representação social.

8.1.2 Família (como a família lida com a orientação homossexual)

Como já explicamos Inácio Newman (Dennis Carvalho) faz parte de uma família com padrões aristocráticos. A família Newman tem muito dinheiro e não gosta de se expor socialmente. Dão a impressão de viver bem, conforme os padrões morais e religiosos da sociedade. São conservadores e conformados com o Regime Militar que imperava no Brasil naquele momento, inclusive o patriarca da família, Vítor (Mário Lago), se refere ao presidente João Figueiredo como um homem jovem e forte. Desde a infância Inácio teve aulas de piano clássico, inclusive chegou a estudar no exterior.

A matriarca Chica (Fernanda Montenegro) percebe que Inácio é sensível, desconfia de sua sexualidade. Desde quando o garoto retorna para o Brasil, Chica apresenta

diversas mulheres para que ele possa se casar, pois ele nunca tinha apresentado uma namorada. Após uma trégua na procura de uma esposa para o filho, o sonho de vê-lo casado retoma quando Inácio conheceu Luísa (Vera Fischer). A empatia de Chica é imediata. Inácio chegou a convidar Luísa para uma ópera no Teatro Municipal, em que Chica organizou uma recepção para um maestro alemão. Ao descobrir que Inácio é pianista, Luísa quer vê-lo tocar piano, então ele a chamou para ir a sua casa. Chica ficou feliz, acreditava na possibilidade de um namoro. Certo dia, Chica vai até fábrica e convida Luísa para almoçar. A personagem de Fernanda Montenegro faz diversas confissões e diz que quer que Inácio assuma a presidência da joalheria, já que o casamento de Isabel não vai muito bem e Bruno (Jardel Filho), seu sobrinho, também não é a pessoa mais indicada, uma vez que Vitor e o irmão eram inimigos. Depois de várias confissões de Chica, Luísa diz:

LUÍSA: Eu acho que depois de ouvir tantas confidências, eu devia lhe fazer pelo menos uma. Eu saí com seu filho duas vezes, almoçamos juntos, uma vez, e ontem fomos à ópera, à sua festa, viemos aqui. Eu tinha vontade de ouvir o Inácio tocar piano e parece que o desta sala era o que tava disponível. A confidência é a seguinte, d. Chica. O meu sangue não subiu à face. Posso lhe dizer quase com certeza absoluta que o dele também não. Combinamos sair juntos de novo, um dia desses, vir aqui, talvez para ver um filme em vídeo-cassete, na televisão dele... mas o papo foi de amigos. A minha impressão é que vai continuar sendo sempre ... porque... uma mulher sabe. Não sabe?

CHICA: Mas importante do que aquilo que uma mulher sabe, talvez seja o que essa mulher quer. Você tem alguma relação afetiva forte, gosta de alguém?

LUÍSA: Não.

CHICA: Pretende continuar solteira o resto da vida?

LUÍSA: Não. Acho que não.

CHICA: Mais uma pergunta de caráter pessoal. Você não precisa responder, se não sentir vontade. Como é que você se sente, desenhando jóias que vão adornar apenas o pescoço, o braço, os dedos de outras mulheres?

LUÍSA: É um trabalho interessante, como outro qualquer. Acho que eu me sinto como um arquiteto, que constrói casas pra outras pessoas morarem... (BRILHANTE, capítulo 18)

Esse é o primeiro diálogo em que Luísa deixa sua posição firme para Chica. Pode-se observar que Luísa já começa a perceber a homossexualidade de Inácio, porém ainda resta uma dúvida, ela ainda não tem certeza. Nesse ínterim, Chica ainda acredita que pode comprar o amor de Luísa. Então, ela arruma um excelente emprego para Galeno (Sérgio Mamberti), advogado e irmão de Luísa que estava desempregado. A empresa Joias Newman tinha

acabado de ganhar um prêmio de design, por uma peça desenhada por Luísa. Chica e Vitor pretendem enviar Luísa e um membro da diretoria (logicamente o escolhido foi Inácio) para viajar a Florença com a finalidade de receber o prêmio. Vitor está confiante no possível casamento do filho e chega a confidenciar a Chica: “Se ele vier a se casar, Chica, com esta bela mulher ou outra, se o meu filho puser a cabeça no lugar, eu posso dizer que sou um homem realizado e na hora que vier a minha morte eu vou morrer tranquilo” (BRILHANTE, capítulo 18).

A matriarca propõe diversas vantagens para Luísa que prontamente recusa. Na verdade, Luísa percebe a homossexualidade de Inácio e o modo como Chica lida com isso, o que a revolta. Luísa e Chica têm a personalidade um pouco parecida, ambas são mulheres seguras e decididas. O embate não pode ser evitado. O ápice aconteceu quando Chica foi visitar a oficina de alfaiataria de Seu Hernani (Rodolfo Mayer), pai de Luísa. Ela propõe virar sócia dele e abrir um grande atelier. Luísa fica indignada, pega o telefone e diz algumas grosserias à Chica. Ainda com o plano de casar o filho, Chica vai até o atelier de Luísa na fábrica e travam mais um duelo verbal.

(...)

LUÍSA: Eu não vou lhe pedir desculpas. D. Chica, eu lhe falei pelo telefone tudo o que eu pensava. Se a senhora quiser, eu posso ir hoje mesmo à seção do pessoal pedir a minha demissão.

CHICA: Por que esse tom?

LUÍSA: Tô sendo franca.

CHICA: Por que você vê em mim uma inimiga?

LUÍSA: Não vejo inimiga de jeito nenhum. Vejo uma mulher equivocada, lidando mal com problemas que não me dizem respeito, mas que me magoou profundamente quando resolveu envolver o meu pai em suas manobras pra comprar pessoas. Acho que o seu filho, eu, o meu irmão, o meu pai, e principalmente o seu filho mesmo, sabe d. Chica, por que se o Inácio soubesse do seu comportamento ia ficar no mínimo muito constrangido, acho que nós todos merecemos mais respeito. A senhora não pode do alto de uma torre manobrar a vida de nós todos como se fossemos marionetes.

CHICA: Longe de mim.

LUÍSA: Não tá certo.

CHICA: Longe de mim qualquer intenção que não tenha sido... pro bem de vocês todos.

LUÍSA: Se a sua consciência tá tranquila, o meu trabalho tá esperando, seu marido me paga, de acordo com os preços do mercado de trabalho, eu acho que nós não temos nada para nos dizer.

CHICA: Você foi grosseira pelo telefone.

LUÍSA: Talvez tenha sido, mas tô tentando não ser agora.

(Luísa prepara suas coisas pra começar a trabalhar)

CHICA: Não ignore a minha presença.

LUÍSA: A senhora ainda quer alguma coisa?

CHICA: Quero... quero que você tente me compreender... eu não quis brincar com os sentimentos do seu pai... mesmo que nós não tivéssemos nos conhecido... seu pai é um belo alfaiate... eu gostaria muito de abrir um atelier decente para ele... um profissional que merece...

LUÍSA: Ou a senhora tá subestimando a minha inteligência ou então eu tô superestimando a sua.

CHICA: Luísa, eu não tô querendo dizer que... que obliquamente... eu não tenha usado de recursos, não digo para comprar, porque ninguém compra ninguém... mas pra... pra lhe ser simpática...

LUÍSA: Muito obrigada.

CHICA: Realmente fui eu quem consegui, por intermédio de um sobrinho, um emprego pro seu irmão. Mas eu sei que o seu irmão não merecia estar desempregado... há algum mal nisso? Reconheço que a nossa simpatia por você pode ter influenciado Vítor a lhe oferecer essa viagem a Florença. Mas você ganhou realmente o prêmio, seu broche foi premiado num salão internacional. Há algum mal em lhe oferecermos a viagem? Seu pai é um alfaiate notável! Se eu tenho recurso, é pecado tentar ajudá-lo?

LUÍSA: Não haveria mal nenhum se a senhora não tivesse pedindo muita coisa em troca.

CHICA: O que foi que eu lhe pedi?

LUÍSA: Ora, d. Chica, vamos e venhamos.

CHICA: Não lhe pedi coisa alguma. Até hoje. Vim aqui pra pedir, é verdade, mas nada de que eu me envergonhe. Vim pedir humildemente, Luísa, apenas uma coisa: a sua compreensão.

LUÍSA: Então muito obrigada por tudo. Minha compreensão é sua.

CHICA: Inácio simpatiza muito com você.

LUÍSA: E eu com ele.

CHICA: E eu com você. Porque então... agressões telefônicas? Não podemos ser amigas?

LUÍSA: O que a senhora chama se ser amigas, eu tenho a impressão que não.

CHICA: Que ideia você faz de mim?

LUÍSA: Uma pessoa... obstinada... meio infantil, talvez dessas pessoas que encasquetam uma ideia na cabeça e acha que todo o mundo tem que se curvar, tem que transpor qualquer obstáculo pra senhora fazer do mundo e da vida dos outros o que bem entende.

CHICA: Você fala como se eu quisesse o mal de alguém. Não quero o mal do seu pai, do seu irmão, de você, do meu filho?

LUÍSA: A senhora quer... olha, eu acho tão ridículo que eu não tenho coragem de verbalizar.

CHICA: Eu falo, verbalizo, como você está dizendo. Não tenho vergonha nenhuma, minha intenção é nobre. Eu quero que você se case com meu filho.

LUÍSA: Muito simples. A senhora quer, nós nos casamos.

CHICA: No mosteiro de São Bento, ele fez o primário lá, é a igreja preferida do Inácio... eu também adoro o barroco brasileiro.

LUÍSA: E a recepção?

CHICA: O que vocês quiserem, que eu não sou de me meter na vida de ninguém. Por mim, tanto faz que seja em nossa casa, pra amigos íntimos, ou no country, alguma coisa maior... Quando minha filha se casou recebemos no salão da frente do Copacabana Palace. Foi uma festa muito bonita...

LUÍSA: A senhora é louca? Se eu entro na sua fantasia a gente sai daqui as duas diretas pro Clodovil, pra transar um enxoval, vestido de noiva, tudo!

CHICA: Até nisso nós combinamos, Luísa! Clodovil também é o meu costureiro preferido!

LUÍSA: Não lhe passa um instante pela cabeça que casamento é um negócio muito sério? Que pra um casamento dar certo duas pessoas precisam se amar?

CHICA: Ele simpatiza com você.

LUÍSA: Deve simpatizar com mais umas quarenta pessoas, d. Chica!

CHICA: Você tem todas as qualidades pra ser uma esposa perfeita pra ele!

LUÍSA: Eu acho que a senhora deve procurar um médico!

CHICA: Você não é tão criança assim. Aos 30 anos, já podia ter superado a fase do romantismo desenfreado! Quando eu me casei com o Vítor, de certa forma foi por uma conveniência, minha família estava com problemas. Mas não foi só um *mariage de tête*, a afeição vem aos poucos, nós somos extremamente felizes!

LUÍSA: Só uma curiosidade, d. Chica, a senhora já participou ao Inácio que ele vai se casar comigo?

CHICA: Mas ele não deve saber nem que nós nos conhecemos Luísa, eu conheço o meu filho na palma da mão. Vocês vão juntos para Florença. Alguém tem que representar a companhia, na cerimônia de entrega dos prêmios. Já são amigos. Com a minha ajuda, você envolve o Inácio! Por exemplo, ele adora cinema, tem essa paixão, desde criança. Eu posso lhe pagar professores, você estuda esses assuntos todos que ele gosta, a mesma coisa com música... quando uma mulher quer, quando está realmente disposta, não há homem que resista! O principal, que é uma certa atração, já está mais que provado que existe! Inácio não se cansa de elogiar você!

LUÍSA: Eu acho que a senhora está completamente louca.

CHICA: Por que quero a felicidade do meu filho?

LUÍSA: Não. Porque acha que a felicidade do seu filho pode estar num casamento tramado pela senhora, por mim, sei lá com a ajuda de quantos cúmplices. Quem lhe garante que ele ia ser feliz, do meu lado?

CHICA: A minha intuição nunca falhou. Desde o momento que eu vi você, pela primeira vez. E você, acredite ou não, você também com o tempo, vai se apaixonar por ele. Inácio é um rapaz maravilhoso, sensível, inteligente, que mulher seria capaz de não se apaixonar pelo Inácio?

LUÍSA: Qualquer mulher que não estivesse apaixonada por outro homem.

CHICA: Você não está apaixonada por homem algum. Você me disse isso, eu sei que é verdade.

LUÍSA: Não estava. Conheci um homem ontem. Agora mesmo, tô ouvindo aqui essas loucuras todas, e tô de olho no telefone, louca pra ele me ligar.

(...) (BRILHANTE, capítulo 34).

O homem a que Luísa se refere é Paulo César (Tarcísio Meira), atual genro de Chica. Nesse momento da narrativa ela ainda não sabe disso. Luísa também não sabe do relacionamento de Paulo com Isabel (Renée de Vielmond), acha que ele é um revendedor de pedras da Joias Newman. O diálogo é marcado pela ironia e comicidade. A relação de Chica e Luísa fica abalada. Chica realmente acredita que pode manipular as pessoas e que pode construir a felicidade delas. Mesmo utilizando armações ela acredita que está fazendo isso para o bem deles, tudo conforme as regras sociais. Esse “não” dito por Luísa vai marcar o sofrimento da “mocinha” da telenovela. Chica vai iniciar uma perseguição e passar o restante da telenovela arrumando formas de prejudicar Luísa. A primeira medida foi cancelar a viagem a Florença e demitir a moça.

Mesmo demitida, Luísa recebe um pacote de documentos com denúncia de irregularidade da empresa dos Newman. Em vão ela invade a reunião tentando entregar os documentos, sendo expulsa da sala a mando de Chica. Nesse ínterim, Inácio sai da casa dos pais. Certo dia ele vai até a empresa pegar alguns livros, Vitor manda avisar Chica que Inácio está lá e ela vai ao seu encontro. Por coincidência, Luísa estava na empresa para formalizar sua demissão. Inácio e Luísa conversam, ele diz que está no apartamento de um amigo e que depois mandaria o endereço para ela. Inácio vai embora. Chica chega à empresa e encontra Luísa. As duas travaram mais uma batalha verbal:

CHICA: Conseguiu que ele fizesse tudo exatamente como você determinou?

LUÍSA: Não sei do que a senhora tá falando.

CHICA: Eu não sou estúpida, eu sei perfeitamente que o Inácio estava aqui, com você, faz dez minutos...

LUÍSA: Nos encontramos por acaso. Eu estou esperando um documento... mandaram que eu ficasse esperando aqui...

CHICA: Você sabe o que é esta sala?

LUÍSA: Sei. É uma sala de onde a senhora mandou me expulsarem num momento em que eu entrei aqui, de coração aberto, pra trazer coisas que me enviaram, não sei por que, e que se eu tivesse podido mostrar tinha acabado com essa confusão toda na empresa da sua família, com polícia interrogando todo mundo, o nome da firma em jogo...

CHICA: Se a polícia é ingênua pra acreditar nas histórias que você conta isso não quer dizer que todo o mundo vá cair na mesma esparrela.

LUÍSA: Se a senhora me dá licença, eu vou esperar lá fora, porque/

CHICA: Não dou licença coisa nenhuma. Você estava aqui, ainda a pouco, não sei pondo mais ideias absurdas na cabeça do meu filho! Eu tenho o direito pelo menos de saber onde ele está.

LUÍSA: Eu não sei, d. Chica

CHICA: Quer que eu acredite também nisso? Documentos misteriosos são enviados a você, você se encontra com malfeitores que diz não conhecer, e quer me fazer acreditar, ainda por cima, que conversou com o Inácio por mais de meia hora e ele não lhe disse onde está morando.

LUÍSA: Falou que me procurava quando tivesse um endereço definitivo, um número de telefone, mas mesmo que eu soubesse onde ele tá, agora, não ia lhe dizer. Porque eu acho que ele não merece. Acho que ele demorou muito pra se mancar que perto de vocês só podia descer, cada vez mais. No dia em que ele próprio quiser procurar, espero que ele tenha força para não deixar fazerem a cabeça dele mais uma vez, mas eu nunca ia ficar tranquila se soubesse que contribuí pra isso.

CHICA: Fazer a cabeça, fazer a cabeça... parece expressão de terreiro de umbanda... eu já ouvi esse termo, e nunca tinha compreendido muito bem o significado. Só agora. Fazer a cabeça... foi isso que você fez com o Inácio... você é forte sim, eu não me enganei completamente, só que eu não devia ter esquecido que as pessoas fortes podem usar a sua energia tanto pro bem quanto pro mal...

LUÍSA: Eu não fiz a cabeça de ninguém, mas se contribuí de leve pra ajudar o Inácio a sair de casa, ia ficar muito orgulhosa, porque eu conheci um menino assustado, com tendências fortes à evasão, sem coragem de ter um diálogo mais aprofundado, com quem quer que fosse, e ainda agora, quem saiu dessa sala foi um homem. Perdido, talvez cheio de dúvidas, mas um homem que vai procurar resolver

os problemas dele, se transar, ser alguma coisa mais do que o filho de uma mulher dominadora, egoísta e má.

CHICA: Eu gosto do meu filho

LUÍSA: Não é amor... a senhora gosta de uma pessoa que a senhora queria que ele fosse. Não é amor. Quem gosta aceita defeitos, aceita imperfeições...

CHICA: Eu aceito tudo, só quero que ele volte pra casa.

LUÍSA: Porque?

(tempo)

LUÍSA: Uma mãe que gosta de um filho quer a felicidade pra ele. A senhora pode dizer de consciência tranquila que o Inácio era feliz em casa? Feliz por quê? Porque tinha um cargo praticamente inútil aqui dentro, ganhava um ordenado alto, tinha o direito de ver filmes no quarto dele, ouvir música, tocar piano na sala, de madrugada? Ele era feliz?

CHICA: Não... se eu considerasse o Inácio um homem feliz eu não teria feito a você as propostas que eu fiz... pra ser feliz, um homem precisa constituir família, precisa/

LUÍSA: Não precisa constituir família! Precisa fazer o que tiver vontade, seguir as suas inclinações naturais!

CHICA: Mesmo que essas inclinações sejam doentias?

LUÍSA: O que a senhora chama de doença?

CHICA: Você sabe perfeitamente do que eu estou falando. Você foi a única pessoa em toda a minha vida que teve a coragem de tocar nesse assunto comigo, de frente. Talvez pra me agredir, pra me magoar, mas teve a coragem. Podia ajudar, e não quis.

LUÍSA: Se a senhora procurar um bom médico talvez lhe esclareçam que o Inácio não tem doença nenhuma. O desajuste dele não tá ligado ao que a senhora chama de doença. O Inácio é desajustado justamente porque bloqueia tendências espontâneas, ou pelo menos se dá vazão a essas tendências faz isso de maneira velada, com vergonha, com culpa, porque foi criado num esquema de repressão.

CHICA: O que vocês chamam de repressão é o que sustenta esse planeta desde que o mundo existe. Se todo o mundo der vazão aos seus instintos negativos, abertamente, o que vai ser da moral, dos bons costumes?

LUÍSA: Talvez o que a senhora chama de moral e bons costumes seja diferente do seu que eu chamo de moral e bons costumes. Em nome de uma moral tradicional, rígida, já se matou, já se fez de tudo. Se a senhora quiser ter uma relação saudável com o seu filho, algum dia, vai ter que aprender a conviver com a diferença.

CHICA: Quem é você para me dar conselhos? Uma mulher que é fotografada ao lado de meliantes?

LUÍSA: Eu não conhecia aquele homem. Acredite a senhora ou não, eu não conhecia aquele homem nem de vista, falei com ele por três minutos, pra pedir uma informação, porque/

CHICA: Foi do hotel diretamente pro bar pra falar três minutos com um homem que nunca tinha visto...

LUÍSA: Fui de onde?

Tempo

LUÍSA: De onde a senhora falou que eu fui?

CHICA: Não falei nada...

LUÍSA: A senhora disse com toda a clareza que eu fui de um hotel diretamente pra um bar... eu não comentei com ninguém que tinha estado em hotel nenhum..

CHICA: Não falei em hotel, você está ouvindo demais¹⁸⁴?

(...) (BRILHANTE, capítulo 45)

Esse é um dos mais polêmicos diálogos da trama. Até para o público mais desavisado está claro que Chica e Luísa falam sobre a homossexualidade de Inácio. Chica

¹⁸⁴ Chica chegou a contratar um detetive para seguir Luísa. Foi ela a responsável pela armação da foto.

insiste que a homossexualidade é uma doença, que deve ser tratada. Acredita que se Luísa tivesse casado com Inácio isso poderia ser curado. O ar conservador de Chica é exaltado na defesa da moral e dos bons costumes. Luísa, por sua vez, tem a mente mais aberta, sabe que a homossexualidade é algo natural, faz parte da identidade de Inácio. Ela tenta utilizar argumentos para que Chica aceite o filho da forma como ele é.

É importante ressaltar que somente em 1984 a Associação Brasileira de Psiquiatria aprovou a resolução que diz: “Considerando que a homossexualidade não implica prejuízo do raciocínio, estabilidade e confiabilidade ou aptidões sociais e vocacionais, opõem-se a toda discriminação e preconceito contra homossexuais de ambos os sexos” (SELL, 2006, p. 36). Em 1985 o Conselho Federal de Medicina e, em 1994, a Organização Mundial de Saúde (OMS) excluíram definitivamente da classificação internacional de doenças o código 302 que até então rotulava a homossexualidade como “desvio e transtorno sexual”. (SELL, 2006, p. 36).

Mesmo que na época do diálogo, 1981, no Brasil, a homossexualidade poderia ser vista como doença, no cenário internacional, especificamente nos Estados Unidos, já não era mais. Desde a primeira metade da década de 70 tanto a Associação Psiquiátrica Norte Americana como a Associação de Psicologia Americana aprovaram uma resolução para banir o estigma de doença mental à orientação sexual. Atualmente é proibido, com risco de perder o registro profissional, que profissionais da área da saúde tratem a homossexualidade como doença. Mesmo assim, ainda é possível observar essa prática, amplamente apoiada por algumas igrejas neopentecostais.

Voltando ao ano de 1981, era ainda possível que Chica quisesse buscar um tratamento para o filho, contudo ela acreditava que um simples casamento heterossexual poderia modificar as “inclinações naturais” de Inácio. Outro ponto a ser destacado é o conceito de família. Chica afirma categoricamente que Inácio deve formar uma família, Luísa

diz que isso não pode ser um ideal de felicidade. Embora muitos políticos e religiosos insistam em afirmar que a família é composta pela fórmula matemática: homem + mulher + amor = filhos, sabemos das famílias homoparentais que são reconhecidas atualmente pelo judiciário. Ou seja, a equação não é tão simples assim.

Inácio sabe de sua condição marginal no âmbito familiar, por isso não lutou para ser aceito da forma como era. Ao sair da casa dos pais para morar com Sérgio, podemos inferir que finalmente Inácio pôde vivenciar sua sexualidade plena. Contudo, essa falta de compreensão de Chica e, de certa forma, também de Vitor, não atinge a todos do âmbito familiar. Isabel tem simpatia por Sérgio, chega até a visitá-los. Isabel também sabe da homossexualidade do irmão e pede a Chica que compreenda isso. Logo após visitar o irmão ela indaga a mãe:

ISABEL: Mamãe, porque é que a senhora não volta lá no Inácio pra fazer uma visita, conhecer o Sérgio?

CHICA: Porque eu não quero.

ISABEL: A senhora não tem tanta saudade do Inácio? Devia ir. Não tira pedaço não, sabe? Tá com medo de quê?

CHICA: Eu não tenho medo de nada nessa vida, Maria Isabel, só da morte.

ISABEL: Ah, tem sim. E muito.

CHICA: Então me diga do que é que eu tenho medo.

ISABEL: De muitas coisas. De descobrir, por exemplo, que as pessoas podem ser muito felizes sendo diferentes da senhora. Sendo diferentes do que a senhora acha que devim ser. Medo de não ser Deus.

CHICA: Tolice, Maria Isabel. Leu essas bobagens nalgum desses seus livros e resolveu aplicar em mim.

ISABEL: Sabe, mamãe, eu acho que a senhora ia ficar muito aliviada. Ia ser um alívio, no dia que a senhora descobrisse que não é Deus. Que é de carne e osso feito todo o mundo. Que não precisa ficar se policiando, se controlando. Que pode ir lá no Inácio, conhecer o Sérgio. Pode gostar do Sérgio, um rapaz sensível, super educado, bem informado... faz muito o seu gênero. Vai esnoabar o resto da vida porque o Inácio encontrou algum apoio que não viesse de vocês?

CHICA: Nunca, jamais, eu vou botar os meus pés naquele... um edifício imundo. Tudo imundo. Está me ouvindo, Maria Isabel. O Inácio vai voltar para nós, se Deus quiser. Ainda mais agora, com essa rivalidade no ar entre o Bruno e o Paulo César. Inácio tem que voltar para a empresa o mais depressa possível. Graças a Deus, apesar dos pesares, seu pai tem uma saúde de ferro. Mas se um dia ele nos faltar... (BRILHANTE, capítulo 66).

Pela fala de Isabel é perceptível que ela sabe da vida amorosa do irmão e aprova, ficando claro em expressões como “ser muito felizes sendo diferente da senhora”. Contudo, Isabel gostaria que Chica aceitasse e conhecesse Sérgio. Chica, de certa forma, tem medo da

verdade e não quer aceitar um relacionamento do filho. Em sua fala, quando a matriarca ressalta que no prédio onde Sérgio e Inácio moram é “tudo imundo”, inferimos que ela também refere-se à homossexualidade dos dois, denotando, mais uma vez, um caráter pejorativo à orientação sexual.

Se por um lado Chica se mantém irredutível, Vítor se questiona se eles agiram certos na ambição de conseguir um casamento com Inácio. Na festa de Letícia (Rosita Thomaz Lopes), Inácio vai acompanhado de Sérgio.

Chica e Vítor olhando Isabel, Inácio e Sérgio conversando

VÍTOR: Você não vai cumprimentar o seu filhinho?

CHICA: Não. Se ele quiser (que venha aqui) deve estar nos vendo aqui. Não tem tanta gente assim...

VÍTOR: Chegamos depois...

CHICA: Somos pais. Ele é quem deve vir cumprimentar e de preferência sozinho.

VÍTOR: Às vezes penso nele Chica. E confesso que chego a perguntar se nós estamos certos, se não devíamos aceitar...

CHICA: Aceitar o quê?

VÍTOR: Nosso filho. Como ele é.

CHICA: Não mora conosco porque não quer. Nós proibimos? Pusemos para fora de casa?

VÍTOR: Você sabe muito bem do que eu estou falando...

(...)

Inácio se recusa a cumprimentar os pais. Isabel decide apresentar Sérgio à Chica.

ISABEL: Esse é o Sérgio, mamãe, o amigo do Inácio de quem eu lhe falei tanto...

CHICA: (*seca*) Boa Noite. (*afastando-se*) Com licença que eu nem cheguei a cumprimentar a Laís...

(*Chica afasta*)

ISABEL: Eu não entendo...

SÉRGIO: Outra geração, Isabel... Eu acho que o Inácio e você deviam entender. Outra mentalidade...

(...)

CHICA: Pena que você não podia ter selecionado um pouco melhor sua lista de convidados.

LETÍCIA: Você tem alguma coisa contra o Sérgio, amigo do Inácio? Olha, Chica, eu posso lhe assegurar que é uma pessoa excelente. Conheço há anos! Não vou lhe dizer que seja um decorador de primeira, fez a casa dos Fraga Mello, que eu acho de um gosto meio duvidoso... mas como caráter, francamente, é uma pessoa ótima.

CHICA: (*com ela mesma*): Eu acho tudo muito duvidoso. (BRILHANTE, capítulo 69)

Vítor diz claramente à esposa que “devemos aceitar”, se referindo à homossexualidade do filho, ao vê-lo feliz com Sérgio. Chica muda de assunto, não se permite conversar sobre isso nem mesmo com o marido. Como mostramos, a única vez que Chica se dispôs a falar sobre isso foi com Luísa. Letícia chega a exaltar o caráter de Sérgio, Chica crê

que pode comprá-lo. Como vimos na categoria anterior isso realmente foi feito. Chica foi até o apartamento de Sérgio e lhe deu uma boa quantia em dinheiro para que ele deixasse o país. Com isso, conseguiu que o filho voltasse para a casa e que assumisse a empresa.

8.1.3 A homossexualidade vista por outros personagens fora do núcleo familiar

Se Luísa conseguiu conversar com Chica sobre a homossexualidade de Inácio, defendendo o quão natural é cada orientação, é ela quem melhor representa essa naturalização da homossexualidade. Outros personagens como Sidney (José Wilker) e, posteriormente, Paulo César (Tarcísio Meira) também deram apoio a Inácio. Como descrevemos acima, foi Sidney o responsável por trazer Sérgio de volta ao Brasil após o suborno de Chica. Paulo César chegou a acompanhar Luísa em apresentações de Inácio, afirmando uma admiração pelo músico.

Mais do que uma amiga, Luísa era a confidente fiel de Inácio e o sentimento é recíproco, como podemos verificar no diálogo abaixo. Nesse momento da narrativa (capítulo 34) Luísa tinha acabado de conhecer Paulo César e estava esperando uma ligação dele, toca o telefone, era Inácio.

Luísa vai até a casa de Inácio assistir um filme no quarto dele

INÁCIO: Como é o nome dele?

LUÍSA: Paulo

INÁCIO: Não lembro de representante nenhum de revendedor de pedras com esse nome. Tem certeza que é isso que ele faz?

LUÍSA: Não. Ficou meio vago. Eu falei muito mais de mim. Mas é um cara tão bacana. Eu acho que ele vai telefonar...

(Inácio de serve de mais um drink)

LUÍSA: Para de beber.

INÁCIO: Por quê?

LUÍSA: Porque... é um negócio tão pobre. Que necessidade você tem de ficar bebendo desse jeito? Tem alguma coisa concreta que te leve à evasão?

INÁCIO: Não sei... acho que não...

LUÍSA: Eu queria discutir um assunto meio chato com você.

INÁCIO: Discutir?

LUÍSA: Trocar ideia. Porque a sua mãe me procurou... mais de uma vez... eu não acho legal esconder isso de você. Final eu sou amiga sua, não dela...

INÁCIO: O quê que a minha mãe queria?

(...) corta para outras cenas

INÁCIO: Loucura... demência... eu pensei que essa doença tinha terminado muito tempo atrás. Você não imagina como era quando eu tinha de 25 anos a 30...

LUÍSA: Força muito a barra?

INÁCIO: Uma louca... vivia em função disso... será que não dá pra ela entender que eu não vou me casar nunca?

LUÍSA: Por quê?

(corta para outras cenas)

Continuação da cena anterior no capítulo 35

Inácio dorme. Luísa fala com ele sem saber que estava dormindo.

LUÍSA: Você não tá me falando de problema nenhum que eu já não desconfiasse que existia... quer dizer, Inácio, não acho nem problema. É uma situação. Problema é essa casa aqui, a sua mãe, a maneira como eles tentam... você não acha que ia te fazer muito bem sair daqui? Porque você tem tanto medo de enfrentar barras de grana? Podia ser até um fortalecimento pra você...

(Luísa percebe que Inácio dormiu, apaga as luzes, desce a escada e procura um telefone. Começa a discar... Chica aparece...)

CHICA: Posso ajudar em alguma coisa?

LUÍSA: *(larga o telefone):* Desculpa, d. Chica, eu tava ligando, pra chamar um taxi.

CHICA: Onde está o Inácio?

LUÍSA: No quarto dele.

CHICA: Vocês... tiveram alguma discussão?

LUÍSA: Não, pelo contrário... tivemos uma conversa muito franca, muito íntima, longa, mas ele... bebeu um pouco... talvez a bebida tenha ajudado a se saltar, mas a senhora tem razão em se preocupar com o problema de alcoolismo do Inácio. Ele pegou no sono enquanto eu tava falando de coisas muito importantes pra ele.

CHICA: Se eu tivesse a sua idade acho muito difícil que um rapaz pegasse no sono na minha frente só porque tomou uns drinques.

LUÍSA: Olha, d. Chica, se a senhora tá pensando mesmo no bem do Inácio, talvez fosse melhor ter uma conversa com ele, amanhã... se ele for franco como foi comigo...

CHICA: Pra uma mãe é mais difícil do que você está pensando. Tenho certeza que se eu estivesse no seu lugar/

LUÍSA: Será que a senhora não entende que eu não posso ser mais do que uma boa amiga, pro Inácio? Conversa com ele, tenta ver por que, com 34 anos de idade, ele não tem coragem de sair dessa casa e enfrentar barras financeiras! Tem medo de responsabilidades! O alcoolismo é um sintoma. Não é um problema em si. Que não consegue/

CHICA: Eu disse exatamente isso ao Vítor, ontem. Você vê como nós duas somos parecidas?

CHICA: Ele precisa da sua compreensão, não que a senhora tente resolver problemas que são dele.

CHICA: Precisa de amor. Casado com uma mulher forte/

LUÍSA: Todo mundo precisa de amor! O Inácio não está preparado para ter uma relação afetiva forte com ninguém se não tiver gostando dele mesmo. A senhora tá sabendo, a senhora falou em autodestruição, e o processo é esse mesmo. Ele não se aceita, não tá satisfeito com a vida que leva, trabalho, relações afetivas, nada, por isso tem tendência à evasão, ao álcool... não dá pra ter uma relação profunda com ninguém porque ele não tem uma relação profunda com ele mesmo.

CHICA: Como não estar satisfeito com a vida que leva? Tem de tudo!

LUÍSA: Não tem o essencial, será que a senhora não entende isso? Foi mimado e/

CHICA: Você quer que eu me sinta culpada de alguma coisa... não vou dizer que entendo não. Inácio tem de tudo, nós damos tudo, e estamos disposto a continuar dando.

LUÍSA: Não pensa em termos de culpa, eu não quero acusar a senhora de nada! Tenta esquecer a palavra culpa, d. Chica! Se todo mundo substituiu essa palavra

infeliz, culpa, por... causa, eu acho que metade dos problemas já tavam resolvidos! A senhora e o seu marido deram a educação que podiam dar. Quando cometeram erros graves, achavam que tava fazendo o bem dele! A super proteção causa um série de problemas. Um homem de 34 anos que tem vontade de sair de casa e lida com isso de uma maneira tão infantil! Ele me contou a história do tal prédio, a sucursal que queria abrir em Nova York...

CHICA: Por que sair de casa?

LUÍSA: Porque é o natural! Eu ainda moro com os meus pais por causa de problemas financeiros. Mas o natural, pra um adulto, não é morar com os pais, ainda mais num esquema que/

CHICA: O natural é sair de casa quando se casar. Isso se vocês não preferirem morar aqui, conosco.

LUÍSA: Fantasia sua, uma fantasia louca! Então eu vou casar com o Inácio? O que é bom para a senhora não é necessariamente bom para ele! Cada pessoa tem o direito de escolher a vida que quer levar, não existe isso que a senhora tá chamando de natural! Natural é cada pessoa se aceitar, aceitar as suas inclinações...

CHICA: Você tem tudo para tornar o Inácio uma pessoa mais responsável, um adulto.

LUÍSA: Quando a senhora diz responsável, tá querendo dizer é mais enquadrado, enquadrado num sistema em que ele não acredita, o seu sistema! Não dá para a senhora entender que a felicidade, pro Inácio, não vai ser procurar imitar o pai, imitar a senhora, pessoas que têm muito a ver com a cabeça dele?

CHICA: Quanto você quer?

LUÍSA: De que a senhora tá falando?

CHICA: Estou pondo as cartas na mesa. Você sabe o que eu quero. Não me interessa se você ou o Inácio não entendem que o mundo é esse mesmo que nós conhecemos. O casamento de minha filha está balançado. Vitor não é mais nenhuma criança. Se a Isabel se separar, se acontecer alguma coisa com o Vitor, quem tem que ocupar o lugar do pai é o Inácio e você sabe tão bem quanto eu que ele não está preparado. Casado com você, uma mulher forte, ele vai poder/

LUÍSA: A senhora é surda? Eu tô me abrindo, tô tentando explicar problemas vitais, e a senhora não tá me ouvindo? A senhora não quer ver nada, não quer ouvir nada?

CHICA: Surda talvez seja você, Luísa. Eu perguntei quanto você quer.

LUÍSA: Eu passei por cima, porque se eu tô entendendo é uma proposta desesperada... a senhora tá tentando passar das pequenas chantagens a uma chantagem maior, definitiva...

CHICA: Pode chamar do que você quiser, desde que você aceite as minhas condições. Casar com o Inácio e com a minha ajuda você tem todas as possibilidades de conseguir isso – torná-lo uma pessoa mais responsável. Eu conheço as dificuldades que você enfrenta e salta os olhos que você nasceu pra muito mais do que isso. A única solução é colocar as cartas na mesa. Podemos ver nossos advogados, sem que o Inácio saiba, é claro, podemos redigir um contrato. Se o Vitor não concordar eu tenho algum dinheiro em meu nome. Eu posso dar quanto você quiser pra você ajudar o meu filho, diga uma cifra.

LUÍSA: A senhora é...

CHICA: Vamos. Diga uma cifra. Pode chutar bem alto, porque a minha situação, graças a Deus, ou graças ao esforço que eu sempre fiz, é muito boa. Os seus pais podem terminar a vida sem o menor problema financeiro. Seu irmão também, eu monto um grande escritório de advocacia pro seu irmão, faço o que você quiser. Você gosta do trabalho na empresa, estamos na época do 'feminismo', se você tem vontade de se sentar à mesa da diretoria eu dou um jeito, você fica com uma boa quantidade de ações... não sei se você está entendendo, Luísa, a minha filha se casou em regime de separação de bens, é isso que acontece, normalmente, quando uma pessoa de posses se casa com um pé rapado. Mas a você eu estou oferecendo o mundo! Você quer continuar o resto da vida contando tostões? Preocupada com vencimento de conta de luz, aumento de preço de carne? Você tem alguma ideia do que é ter dinheiro?

LUÍSA: Tenho alguma ideia sim, e gostaria muito de ter dinheiro.

CHICA: Como? Casada com um pequeno funcionário? Você está pensando que vai a Florença porque desenhou uma bobagem num pedaço de papel? Está pensando que o seu irmão não perde aquele emprego na hora que eu quiser? Basta eu dar um telefonema, Luísa, eu não queria chegar a isso, mas a sua obstinação está me obrigando a ser muito clara.

LUÍSA: Eu prefiro passar a minha vida contando tostões do que ser uma pessoa infeliz feito a senhora! Porque com todos os meus problemas, ou dos meus pais, meus irmãos, eu sou feliz! Eu não ando pela minha casa como um fantasma, noite após noite, as mãos tremendo, com medo de perder um controle doente que a senhora se acostumou a ter sobre as outras pessoas! A senhora faz parte de um mundo que tá terminando, viu, d. Chica, um mundo doente, de luta por um poder que não leva a nada, porque a senhora não tem nada! E se continuar desse jeito, vai perder cada dia mais, vai perder o respeito dos seus filhos, dos seus netos, vai perder o respeito por si própria! O mundo tá caindo, sabe, essa casa toda tá por um fio!

CHICA: Você não tá entendendo o quanto eu posso lhe ajudar.

LUÍSA: Tô entendendo tudo muito bem! E a única coisa que eu posso lhe responder é que na próxima vez que eu encontrar o Inácio, vou aconselhar a ele fugir dessa casa o mais depressa possível, pra respirar, antes que isso tudo aqui venha abaixo!

CHICA: Você ia chamar um taxi?

LUÍSA: Prefiro procurar nessa rua deserta, aí na frente, nem que eu tenha que ficar horas esperando passar, do que ficar mais um minuto aqui dentro, tendo que olhar pra sua cara.

CHICA: Você vai aconselhar o Inácio a nos deixar?

LUÍSA: Se tiver oportunidade vou sim, porque é a única solução pra ele. E não adianta vir com ameaça pra cima de mim! Eu não tenho medo de perder o meu emprego, porque eu tenho força dentro de mim pra batalhar por outro, tenho força dentro de mim pra comprara qualquer briga! Não tenho nenhum problema maior, nem o Inácio tem nenhum problema maior, sabe? O problema são vocês! (BRILHANTE, capítulos 34 e 35).

A parte inicial do diálogo, localizada no quarto de Inácio, mostra um momento de intimidade de Luísa e Inácio. Para o público mais atento, ficou claro que Inácio revelou que era homossexual para Luísa. A moça afirma em seguida que isso não é novidade para ela. Acreditamos que Inácio se sente culpado e, apesar de seguro em sua identidade homossexual, não tem orgulho disso, pelo contrário, acreditada se tratar de um “problema”. Luísa, provavelmente a personagem com a “mente mais aberta” da trama de Gilberto Braga, avisa que isso não é problema algum. Bêbado, Inácio dorme. O vício de Inácio representa sua fuga da realidade que o cerca. Conforme Giddens:

O vício é uma incapacidade de administrar o futuro, e, sendo assim, transgride uma das principais que os indivíduos têm de enfrentar reflexivamente. Todo vício é uma reação defensiva e uma fuga, um reconhecimento da falta de autonomia que lança uma sombra sobre a competência do eu (GIDDENS, 1993, p.88).

Luísa vai embora (após Inácio dormir) e encontra com Chica, outra discussão travada entre as duas. Chica insiste para que Luísa se case com Inácio. Luísa quer logo contar para Chica que o filho é homossexual, ela não abre espaço para isso. O revelador diálogo acontece dez capítulos depois, no quadragésimo quinto. Luísa não poupa esforços para defender o amigo, mesmo que isso custe uma inimizade de Chica¹⁸⁵.

8.1.4 Relacionamentos heterossexuais que perturbam a ordem do romance homossexual

Após a desilusão com a repentina e inexplicável viagem de Sérgio, Inácio sentia-se desolado. Rejeitou a companhia de Luísa e após um tempo sozinho no apartamento foi até a casa dos pais. Quando Inácio chegou a sua casa se deparou com Leonor (Renata Sorrah) no portão, querendo falar com Bruno (Jardel Filho), sobrinho de Vitor. Inácio faz com que Leonor entre e vai conversar com o pai que estava mal de saúde. Bruno briga com Leonor, pois não quer assumir um romance com a vendedora da Joias Newman. O tema do adultério foi problema enfrentado com a censura. O romance de Leonor e Bruno (e também o de Luísa

¹⁸⁵ Chica realiza diversas armações para prejudicar Luísa. Após ser demitida da Joias Newman Luísa arruma um emprego de docente de Artes na escola em que sua irmã Virgínia (Joana Fomm) é psicóloga. Por coincidência, é professora de Marília (Fernanda Torres), neta de Chica e filha de Paulo César, seu então namorado. Marília era uma menina mimada e revoltada. Certo dia Luísa tem uma longa e delicada conversa com Marília e elas acabam grandes amigas. Nesse momento Luísa não sabe que Marília é filha de Paulo César e Marília não sabe do ódio que sua avó nutre pela docente. Marília conta para todos a sua admiração por Luísa. Certo dia, Chica descobre que a professora da neta é a mulher que mais odeia. Então a matriarca Newman corrompe a neta e a faz dizer ao pai que viu Luísa com um amante no apartamento dos dois. Nesse ínterim, Luísa acaba de descobrir que está grávida. Começa o martírio da “mocinha”. Paulo César a trata com desprezo e não acredita ser o pai do filho que Luísa espera. Próximo ao fim da trama, Marília esclarece que havia mentido para o pai. Paulo César quer voltar com Luísa, que já não se sente segura em relação ao amor. No último capítulo fazem as pazes e vivem juntos ao lado do filho Rafael. Também no último capítulo, Chica pede desculpas a Luísa. A matriarca explica que sempre sentiu profunda admiração pela jovem, por isso nutriu tanto ódio. Chica, inclusive, reforça o convite de Inácio para que Luísa assuma a presidência da Fundação Vitor Newman, já que o rapaz iria passar alguns anos no exterior.

com Paulo César) chegou a sofrer com os censores. A esse respeito, em entrevista, Gilberto Braga recorda os episódios em que a censura agiu na telenovela.

Primeiro, quando o Bruno deu um apartamento de presente para a Leonor, sua amante. Isso foi cortado. E era uma kitchenette, na Praça General Osório. Depois, a história de Fred e Ciça antes do casamento, por causa da gravidez¹⁸⁶. Mais tarde, a relação Inácio e Leonor, por causa do corte de uma cena de grande importância, em que Leonor, rompendo o pacto do casamento pra constar, confessava-se apaixonada por ele. Uma pena. (UM QUASE..., 1982, s/p).

Após um tempo, Inácio foi consolar a moça que acaba confessando o sonho de se casar com um homem rico. Inácio percebeu que Leonor pode ser a solução de seus problemas. Ela casaria com ela, um matrimônio de fachada e assim poderia dar uma última alegria ao seu pai. Com o pensamento fixo nessa ideia, vai até a casa de Edite (Eloísa Mafalda), mãe de Leonor.

SALA DE EDITE

INÁCIO: Desculpa, eu não podia imaginar que tinha que tinha gente em casa...

LEONOR: É uma comemoração, pro Afonso e pro Osmar... a tua irmã acabou de sair, com o marido...

INÁCIO: Eu queria falar com você, só nós dois Leonor... tem algum lugar que a gente pudesse conversar?

LEONOR: Meu quarto...

(corta)

INÁCIO: Em primeiro lugar, eu quero que você saiba que o que eu tô pensando não foi uma coisa de momento, eu pensei muito, refleti...

LEONOR: Sobre o que?

INÁCIO: Uma série de coisas...

LEONOR: Olha, eu tô legal... você foi super atencioso comigo, eu tava numa fossa danada, no sábado... passou. Eu acho que o meu problema é que eu sonhei demais, a vida toda... tô me mancando Inácio tô tentando parar de sonhar... você ficou preocupado?

INÁCIO: Não. Fiquei... meio.... animado.... com ideias na minha cabeça. Eu simpatizei com você.

Tempo

INÁCIO: Me diz só uma coisa. Se você fosse muito rica, o que você faria, agora?

¹⁸⁶ Fred (Caíque Ferreira), sobrinho de Luísa, e Ciça (Neusa Caribé) fazem parte do núcleo jovem da trama. Fred era namorado de Marília (Fernanda Torres), neta de Chica. Após vários sacrifícios para ficarem juntos os dois rompem o relacionamento porque Marília acreditava ser Fred o responsável pelo roubo de um anel da sua mãe. Fred já havia envolvido em alguns furtos no decorrer da trama. Marília sabia disso. Porém não havia sido ele o responsável, mas sim Guto (Arthur Mulhemberg), irmão de Ciça, com o objetivo de separar Fred de Marília já que ele também era apaixonado pela garota. Fred tem um breve romance com Ciça, porém ela fica grávida e os dois são obrigados a se casar. A censura não permitiu que isso fosse levado ao ar, desta forma o casamento de Fred e Ciça ficou sem maiores explicações. Marília e Fred retomam a amizade. Ciça e Guto são filhos de Wanderley (Francisco Milani) pequeno fazendeiro da região do Pantanal. Ele descobre uma pedra preciosa e leva para ser examinada no Rio de Janeiro, porém morre no desastre de avião do primeiro capítulo. Desta forma, Ciça e Guto foram morar com Nilza (Lídia Mattos), tia deles, no Rio de Janeiro.

LEONOR: Ah, Inácio, eu tô dizendo que quero parar de sonhar, e você faz uma pergunta dessas?

INÁCIO: Não sonhou a vida inteira? Sonha mais dois minutos, pra me dar um prazer. Imagina que você é muito rica, a Gloria Vanberdilt. O que você faria?

LEONOR: Sei lá? Você quer dizer nesse momento?

INÁCIO: É. Você tá morrendo de raiva do Bruno, não tá? Faria alguma coisa contra ele?

LEONOR: Não, seu eu fosse rica ia gastar meu dinheiro fazendo coisa contra os outros pra quê?

INÁCIO: Então? O que você faria, Leonor? Nesse momento?

LEONOR: Ah.. deixa eu pensar...

INÁCIO: Pensa bem... viagem.. qualquer coisa...

LEONOR: Já sei. Fantasia é comigo mesmo. Eu pegava essa gente toda que tá aí nessa sala, e comprava roupa linda pra eles todos, mandava produzir, mulher pros melhores cabeleireiros, banho de loja em todo mundo, e abria o Régine's, ou outro lugar assim, pra dar uma festa *Black-tie* pro meu irmão, porque ele suou pra ganhar esse campeonato, sabe, ele merece uma festa, e eu acho isso tudo aqui uma pobreza!

(tempo)

INÁCIO: Você quer casar comigo?

LEONOR: Não vem com gozação Inácio. Vem pra sala... já que você tá em casa de pobre, vem traçar uma cerveja que eu não tô muito afim de gozação não. Eles são legais. Pode ser que você passe uma noite animada...

INÁCIO: Não tô fazendo gozação nenhuma, Leonor. Tô te pedindo pra casar comigo.

Continuação da cena no capítulo 75

LEONOR: Cê não pode tar falando sério... casar comigo?

INÁCIO: Eu sei muito bem o que tou fazendo. Sábado, pra mim foi um dia de horror, uma noite interminável... uma espécie de túnel, sem luz, sem ar.. túnel não. Muito pior... Poço mesmo.. fundo do poço. Não é figura literária, não. Existe. Que eu estive lá... sufocando... sábado, domingo... e hoje pintou uma ideia... bati com o pé no fundo e então, de repente, me deu uma esperança doida, uma esperança de poder subir. Não sei se é de ser feliz, não. Porque eu não sei se isso algum dia existiu pra mim... esperança só de poder respirar sem soar tanto... de ficar hibernando, sem chatear ninguém. E essa esperança, Leonor, é você.

LEONOR: Eu? Mas porque eu? Tem dois dias que a gente se conhece...

INÁCIO: Mas dois dias que eu vou te contar! Eu te peguei, você me pegou... sem máscara. Dois esfolados vivos, completamente nós. Só tem um caminho, Leonor: a gente dar as mãos.

LEONOR: Eu quero te ajudar, Inácio. Quero mesmo. Tudo o que você disse é verdade, é isso aí. Mas casar com você, como é que pode ajudar?

INÁCIO: É tão simples... que eu levei dois dias pra perceber. Presta atenção. Dinheiro compra a tua felicidade. Ou, pelo menos, o que você acha que seria a tua felicidade. Mas dinheiro você não tem, quem tem sou eu. E a minha felicidade, dinheiro não compra. A ideia luminosa foi essa: porque é que eu não pego esse dinheiro e compro a tua felicidade, já que eu não posso comprar a minha? Ficou claro?

LEONOR: E o que é que você ganha com isso? Você não é Papai Noel, nem nada....

INÁCIO: Você não tava disposta a casar só pra... casar com uma pessoa que te desse dinheiro? Pois eu tô a fim de me casar, urgentemente. Meu pai vai morrer e antes eu quero dar essa alegria pra ele.

LEONOR: Sem essa, Inácio. Um homem como você. Meu Deus, um homem como você... pode escolher qualquer mulher do mundo.

INÁCIO: Não posso não. Porque, Leonor, eu tenho um problema... (BRILHANTE, capítulos 74 e 75).

Leonor aceita o casamento de fachada com Inácio. Chica e Vítor ficam contentes com a decisão do filho e prometem vários benefícios para Leonor. O casamento ocorreu nos capítulos 107 e 108. Leonor e Inácio, de certa forma, viviam felizes. Logo após o casamento de Inácio, Vítor morre. No testamento, com certo remorso pela forma com a qual criou o filho, Vítor deixa uma boa quantia em dinheiro para que Inácio abra uma fundação cultural, com a condição que fique ao menos dois anos na presidência. Isso foi feito, Inácio abriu a Fundação Vítor Newman e ficou na presidência até embarcar para os Estados Unidos com Cláudio (Buza Ferraz).

Mesmo com aparente felicidade o casamento de Leonor e Inácio não poderia durar por muito tempo. Inácio certamente se apaixonaria por outro homem e Leonor sentiria um vazio por não ser amada por ele. A partir do momento que Cláudio surge na trama, Inácio começa a conversar sobre o divórcio com Leonor, garantido a ela todos os benefícios com a separação. Inácio quase não ficava em casa, dividia seu tempo entre a Fundação e um pequeno apartamento que tinha alugado com o objetivo de ficar sozinho, estudar piano e também, posteriormente, receber Cláudio. Nesse ponto da narrativa houve uma mudança na personalidade de Chica, que já não estava tão agressiva como antes. A matriarca assume um romance com Carlos (Cláudio Marzo), seu motorista particular e ex-namorado de Leonor. Chica tinha necessidade de ir com urgência para Angra dos Reis, optou por um caminho mais rápido, porém a estrada era velha e não asfaltada. Na volta, uma tempestade os impediu de continuar a viagem e eles passam a noite juntos. A partir desse ponto, Chica começa a sentir uma grande simpatia pelo motorista que culmina no *happy end* dos dois. Inácio e Isabel aprovam a atitude da mãe. Comparando o rompimento com a moral tradicional de Chica, Inácio indaga a Leonor.

INÁCIO: Se até a mamãe, que eu nunca pensei, de repente até a mamãe conseguir abrir, encarar a vida de frente... será que nós.. pensa bem Leonor.. a proposta que eu te fiz tá de pé.. uma boa pensão.. será que tanto você quanto eu, não íamos viver mais felizes separados?

LEONOR: (*triste*) Eu vou pensar. (BRILHANTE, capítulo 150)

A princípio Leonor não se sente muito a vontade para se separar de Inácio, chegando inclusive a afirmar que é apaixonada por ele. O personagem de Dennis Carvalho, contudo, é mais forte e consegue o divórcio.

INÁCIO: Oi Leonor. O Serpa¹⁸⁷ me disse que você estava meio chateada, estava querendo conversar comigo, o quê que houve?

LEONOR: Eu não to chateada não, mas estou querendo conversar com você há vários dias.

INÁCIO: Então vamos conversar. O quê que ta havendo, você quer o divórcio? Você chegou a alguma conclusão?

LEONOR: Eu cheguei a uma conclusão sim.

(fim do capítulo 152)

LEONOR: Tá tudo tão claro na minha cabeça. Meu amor, eu estou apaixonada por você. Inácio, eu te adoro. Não é só dinheiro que eu queria. Não era o dinheiro/

INÁCIO: Por que você está insistindo nisso Leonor. Num ficou tudo tão claro entre a gente?

LEONOR: *(gritando)*: Não precisa ficar me dizendo o que ficou claro e o que não ficou claro, droga!

INÁCIO: Calma... Calma.

LEONOR: Droga! Eu estou apaixonada por você. Eu me apaixonei por você, o quê que eu posso fazer? Me diz... me diz... como é que eu vou dizer para o meu coração e o meu sangue. Me diz como é que eu digo pro meu sangue, como é que eu digo, meu amor, pro meu coração que nós fizemos um pacto, como? Me diz?

INÁCIO: Tá fantasiando Leonor, você está fantasiando... Você ta tentando criar uma situação que fica mais difícil ainda. Eu te disse que dinheiro é bom, mas que não é tudo, lembra? E de repente você está tendo tudo nas mãos e não chega, é claro que não chega. Ta caindo num vazio muito grande. Leonor, às vezes a gente acha que ama, mas não ta amando, porque é uma válvula de escape.

LEONOR: Mas você é um homem maravilha Inácio, eu te adoro. Eu tô apaixonado por você. Inácio desde que eu te conheci, nunca, nunca, mas nunca, nunca em momento nenhum você me disse uma palavra que me magoasse. Você só me faz carinho, você só me disse coisas delicadas. Você me fez coisas que, sabe, coisas vindo de dentro. Durante esses meses todos eu pen/ eu pensei que pudesse esquecer isso, passar por cima, mas não deu. Você é romântico, você é sensível. Eu adoro ver você tocando piano. Eu queria saber Inácio... eu às vezes eu ficou pensando... qualquer mulher do mundo, mas qualquer mulher do mundo. Mas me diz uma... qualquer! Que vivesse meses a fio junto a você, sendo tratado como uma rainha. Eu duvido que essa mulher não iria apaixonar-se por você.

INÁCIO: Não é justo isso que você está fazendo comigo. Nós combinamos. Não é justo isso comigo. Porque isso não vai levar a nada, eu tenho certeza que não vai levar a nada. *(pausa)*. Tá legal. Se é isso que você quer... eu acho que a única solução será a nossa separação mesmo. Você vai ter tudo que você precisar. Vai ser tudo bem... Eu tenho certeza que um dia, certeza mesmo, que um dia você vai encontrar um cara que te faça feliz porque você merece! Vamos lá, o almoço vai ser servido, né... e a gente discute os detalhes que precisar e é duro, mas a gente conversa sobre isso. Vai ficar tudo bem, eu sei que vai ficar. Você vai ser feliz.

(pausa)

LEONOR: E você?

INÁCIO: Eu?

LEONOR: Você vai ser feliz?

INÁCIO: Vou.. há se vou... Vamos lá *(andando)*

LEONOR: Inácio... ai que coisa difícil Inácio... Eu queria então te perguntar e eu queria que você me respondesse. O quê que você faz? O quê que você faz nas horas

¹⁸⁷ Copeiro da mansão dos Newman, interpretado por Maurício Barroso.

que você desaparece e que ninguém de encontra oito, nove, dez horas fora de casa. E ninguém sabe aonde você está. Conta pra mim, eu acho que eu mereço saber. Me diz? Me diz, meu amor, que mistério é esse?

INÁCIO: Eu posso lhe garantir que não é nada que posso ofender e nem magoar, nem a você, nem a mim e nem a ninguém. (BRILHANTE, capítulos 152 e 153).

Antes do diálogo, insatisfeita por não ter notícias do marido, Leonor segue Inácio e o vê entrar em um prédio. Ela indaga ao porteiro se ele conhecia “aquele homem”, o porteiro responde: “O Inácio mora aqui!”. Mesmo dispondo dessa informação Leonor prefere não confrontar o marido. O casamento de fachada incomoda Leonor, que queria continuar sendo esposa de Inácio. Mesmo não respondendo que utilizava o apartamento também para encontra-se com Cláudio, ele afirma que o que ele faz não é algo ofensivo a ninguém, o que demonstra que passou a encarar sua sexualidade com mais naturalidade.

A separação de Inácio e Leonor, concretizada no capítulo seguinte, não os impediu de continuarem amigos. Inclusive, ela vai despedir-se dele e de Cláudio no aeroporto. Não fazia mais sentido o casamento entre os dois. Vitor já havia morrido e Chica estava mais disposta a aceitar o filho da forma como ele era, sem máscaras ou subterfúgios. O problema do alcoolismo de Inácio foi sanado, ele não precisava mais de utilizar o álcool como uma forma de escapismo. Com o casamento heterossexual desfeito, Inácio parte para outro romance, desta vez com Cláudio e juntos embarcam para os Estados Unidos.

8.1.5 O *Happy end* (a narrativa dos felizes para sempre);

O final de “Brilhante” foi marcado pelo *Happy End*. Diversos casais que tiveram problemas afetivos no decorrer da trama terminam juntos: Luísa e Paulo César, Maria Isabel e Sidney, Chica e Carlos, Bruno e Regina (Célia Helena), Afonso e Sônia (Carla Camurati),

Eloísa e Guilherme (Paulo Porto), Inácio e Cláudio, entre outros. Leonor termina a trama sozinha, mas aparentemente feliz.

Cláudio, assim como Inácio, é músico. Não sabemos ao certo como os dois se conheceram. O primeiro diálogo dos jovens aconteceu na sala da Fundação Vítor Newman, quando Cláudio indaga a Inácio se poderia ser regente.

CLÁUDIO: Você acha que eu levo alguma chance?

INÁCIO: Regente? Você é tão novo... você já regeu alguma vez Cláudio? Eu quero dizer, uma orquestra mesmo...

CLÁUDIO: Eu tava lendo essa semana um livro do Garson Kanin¹⁸⁸, sobre Hollywood

INÁCIO: Maviola?

CLÁUDIO: Não. Chama Garson Kanin' s Hollywood. Eu acho que é o segundo, logo que ele se deu bem com aquele sobre a Katharine Hepburn e o Spencer Tracy... ele tava contando que quando chegou a Hollywood, trabalhou um ano pra metro, aqueles contratos longos, que eles faziam, e trabalhava ao lado do chefão, o Goldwyn... conquistou a confiança do velho, pra um monte de coisa, sempre falando que queria dirigir um filme. E o velho respondia: já dirigiu alguma vez? E ele: não. E o velho: então como é que eu vou dar um filme na sua mão para dirigir rapaz? E ele ficou nessa um tempão, não podia dirigir nunca, porque nunca tinha dirigido.

INÁCIO: É regência é fogo (...) pode ser que tenha alguma chance com a Brooklin Academy of Music...

CLÁUDIO: Poxa.. além de arrumar a bolsa, se ainda por cima for Nova Iorque, não dá nem pra sonhar

INÁCIO: É uma possibilidade remota (...) (BRILHANTE, capítulo 146).

Inácio se mostra empolgado com o diálogo com Cláudio. É a primeira vez que o personagem consegue conversar sobre música clássica, cinema e artes de uma forma geral, de igual para igual. Sérgio, Luísa e Leonor não possuíam o mesmo repertório cultural de Inácio e Cláudio, além de tudo os dois eram músicos. O relacionamento deles foi construído com base nesse gosto que os une. A frase “pessimista” com que Inácio termina o diálogo assume outro tom, no diálogo seguinte:

(...)

INÁCIO: E você, meu jovem maestro, descolou uma chance legal. Tá transada a bolsa. Dois anos de bolsa de estudos na Brooklin Academy of Music.

CLÁUDIO: Não brinca!

INÁCIO: Você tem três semanas pra preparar tudo, transar passaporte, ajeitar a vida.

CLÁUDIO: Não dá pra acreditar Inácio, pomba, não dá pra acreditar. (BRILHANTE, capítulo 148).

¹⁸⁸ Garson Kanin (1912-1999) dirigiu filmes e peças de teatro; também escreveu livros e roteiros para o cinema.

A expressão “meu jovem maestro” demonstra a afetividade entre os dois. Inácio sente-se seguro ao lado do garoto. Depois de todos os problemas passados com a saída de Sérgio e o casamento com Leonor ele se mostra mais firme e decidido. O diálogo seguinte teve como cenário o apartamento de Inácio.

Cláudio serve um copo de Uísque.

CLÁUDIO: Então Inácio, parece que é um lance assim de escapismo, de fuga! Eu não sei o que esse caras tinham na cabeça quando fizeram esses musicais. Época de desespero, gente morrendo de fome!

INÁCIO: Peraê. Você é contra a fantasia, pô.

CLÁUDIO: Não/

INÁCIO: Tá certo que você tem aquela consciência política, sabe tudo que está acontecendo... e tudo... e se... se a gente for eliminar a fantasia... eu acho que você elimina a trepide de 80% de tudo que foi criado em arte desde que o mundo é mundo. (BRILHANTE, capítulo 152)

Todos os diálogos entre Inácio e Cláudio foram marcados pela descontração. Os problemas pessoais de ambos não foram tônica de nenhum diálogo. Inclusive em todas as cenas que Cláudio apareceu, Inácio estava sempre junto. Nesse momento Chica não está mais preocupada em “atrapalhar” a vida do filho, pelo contrário, quer a felicidade dele. No último capítulo, enquanto Inácio se prepara para um concerto musical Chica tem um fraterno diálogo, justificando que os erros por ela cometidos não foram com o intuito de prejudicar o filho.

CHICA: (*meiga*) Eu queria que você entendesse o que nós fizemos por você. O nosso processo. Em 67 lá em Viena quando você parou seus estudos de piano. Nós agimos muito mal, muito mal. Nós forçamos você a aceitar um esquema de vida, para o qual você não tinha menor inspiração em nível nenhum. Nós escolhemos por você, num é isso? Nós queríamos viver a sua vida, que loucura é isso meu filho; que loucura. E não foi por falta de amor não. Isso que é o que mais tenho. Foi por amor. Acho que foi falta sabe de uma vida mais rica, mais liberta, uma visão de vida maior. Acho que foi isso. Eu reconheço que nós sufocamos você a vida inteira. Queríamos que você vivesse uma vida que não é sua. Que casasse e que tivesse filhos. Que se estruturasse segundo a nossa visão, para um dia você ocupar o lugar do seu pai. Que erro meu filho, que erro. Que triste, não é?

(Inácio concorda fazendo gestos com a cabeça)

CHICA: Esquecemos que você tinha uma vida, sua, um ser humano diferente de nós. Uma vida pra ser feita por você. Um caminho pra você percorrer, mas nós fizemos isso por amor. Tinha ali a ganância, tinha repressão, castração, em cima de você, tudo isso. Mas tinha também amor, por incrível que pareça. É complicado.

INÁCIO: Você está querendo se responsabilizar pelo jeito que vocês me educaram e me criaram a vida inteira?

CHICA: Estou querendo nos explicar, eu e seu pai, nos justificar.

INÁCIO: Ah, porque se não o papo fica aquele negócio que vocês eram os vilões e eu era o garotinho indefeso, num é, que fazia tudo que vocês mandavam e não era nada disso num é. Eu acho que cada um é responsável por tudo que faz na vida. Tudo. É claro que tem contingências, tem momentos em que não se pode fazer, mas

geralmente é a gente é responsável por tudo que faz da vida. Eu sou o responsável por ter parado de estudar piano a 21 anos de idade. Eu era adulto, portando eu era o responsável. Eu sou responsável por não ter sido aceito nessa casa da maneira que eu sou, do meu jeito. Porque eu não lutei por isso, eu não lutei para que vocês me aceitassem. Sabe a única maneira, a única vez que eu não agi covardemente foi quando eu comprei a barra de sair de casa, lembra? Comprei a barra de ficar sem grana, de ficar tocando naquele barzinho lá que você chamava de imundo.

CHICA: Por preconceito!

INÁCIO: Sim. Mas vocês não são os responsáveis pelos porres que eu tomava. Que EU tomava. Por culpa pura, escapismo. Vocês não podem ser responsáveis porque eu me trancava neste quarto e aceitava o jogo de vocês. A minha vida inteira eu sempre tomei uma atitude covarde, sempre! Mas agora chega, acabou! Eu vou mudar. Eu sou o responsável por deixar que vocês me orientassem, por vocês dizerem o que eu deveria fazer. A gente é responsável por tudo que a gente compactua, tudo! Eu só não sou responsável pela Segunda Guerra Mundial porque eu não era nascido ainda, mas se houver uma terceira eu sou responsável porque eu estou vivo! E qualquer ser humano é responsável por tudo aquilo que faz. Eu vou fazer meu recital de piano, vou executar meu recital de piano, porque eu preciso, porque eu quero depois... eu quero me aperfeiçoar no curso nos Estados Unidos. Tá certo, é uma atitude radical de individualismo, mas é aquilo que eu quero. Então eu to enfrentando, eu to lutando. Sabe, quem sai da briga, quem foge, quem é covarde tem que arcar com as consequências. Eu bebi, eu sofri, eu vivi de escapismos, de fugas. Mas a resposta tá aí, só. E agora eu to bem, to bem, to bem. Chega desse papo, eu já to atrasado.

(...) (BRILHANTE, capítulo 155)

O diálogo mostra nas entrelinhas que Chica aceitou a homossexualidade do filho e se preocupa em justificar suas atitudes (e também as do marido). Inácio não se faz de coitado, disse que poderia ter evitado algumas coisas no relacionamento dele com a mãe, porém se mostrou impotente e covarde, preferindo se refugiar no álcool. Provavelmente graças a Cláudio ele deu uma guinada na vida. Separou-se de Leonor e foi para os Estados Unidos com o namorado. A cena a seguir, foi a despedida dos dois da trama de Gilberto Braga.

AEROPORTO DO GALEÃO

Cláudio e Inácio fazem juntos o check in para Nova Iorque.

Chica beija Cláudio. Inácio se despede de sua irmã Maria Isabel.

INÁCIO: Mininha vê se te cuida, hem!

ISABEL: Você vê se me escreve!

INÁCIO: Claro que eu escrevo, ora você sim.

ISABEL: Por que pra mim? Porque você sabe que eu respondo.

INÁCIO: Dá milhões de beijos na Marília e no Silvinho, tá?

Inácio e Chica se abraçam. Chica dá um beijo da testa do filho que retribuiu.

INÁCIO: Tchau.

Leonor chega ao aeroporto e abraça o ex-marido.

INÁCIO: Paixão! Menina, você vai prometer para mim que vai crescer, viu. Promete?

LEONOR: Pode deixar.

INÁCIO: Mesmo?

LEONOR: Mesmo

Leonor dá um leve beijo na boca de Inácio e depois um forte abraço. Se despedem e Chica contém Leonor. Inácio e Cláudio caminham para a sala de embarque. Chica chama-o.

CHICA: Inácio!

Inácio vai até sua mãe.

CHICA: Eu queria ver você mais uma vez antes de embaçar. (acariciando o rosto dele). Eu quero que você seja muito feliz.

Os dois se abraçam. Ao som de Rhapsody in Blue Inácio e Cláudio caminham para o avião.

(CASA DE MARIA ISABEL E SIDNEY)

Isabel lê um postal enviado por Inácio.

ISABEL: O Inácio na Manhattan School. Você achava que era só chegar, pagar e cursar? Nada disso. Ele tinha que dar uma audição para ver se eles o aceitavam. É! É uma escola só para pianistas em nível de aperfeiçoamento muito bom.

SIDNEY: Como é que eu podia imaginar um lugar nesse mundo onde seu irmão não pudesse ser aceito. (BRILHANTE, capítulo 155)

O beijo de Chica em Cláudio indica que a matriarca o aceitou como namorado do filho. Os dois se mostram felizes e realizados. Leonor se comportou com uma amiga, fez questão de se despedir do ex-marido. Conforme o prometido, Inácio escreve para a irmã avisando que passou na audição da *Manhattan School*. A frase de Sidney, reforçando que Inácio pode ser aceito em qualquer lugar do mundo, tem conotação positiva, pois se refere (no plano ideal) que ninguém pode ser discriminado pela orientação social. Vimos que no início da trama Inácio não foi aceito pelos pais, porém, próximo ao fim, conquistou o respeito de todos. “Brilhante”, mesmo com os problemas enfrentados pela censura federal, conseguiu desenvolver o lado psicológico do personagem Inácio e ainda permitiu que ele conquistasse seu *happy end* em pleno horário das 20 horas.

8.2 DESTAQUE DA TELENOVELA – COMO FOI A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O QUE A DISTINGUE DAS OUTRAS TRAMAS.

Inácio (Dennis Carvalho) foi um dos principais personagens de “Brilhante” e, de certa forma, grande parte de suas cenas discutia direta ou indiretamente sua sexualidade. A censura federal proibiu o uso da palavra homossexual, contudo a trama de Inácio não foi prejudicada, em nossa opinião. De todas as telenovelas que analisamos na presente dissertação certamente Inácio é o personagem mais emblemático e de maior destaque. Em outras telenovelas em que a homossexualidade habitou o universo dos protagonistas – (“O Rebu” e “Os Gigantes”) – o assunto não foi discutido com a mesma atenção e profundidade. Bráulio Pedroso não problematizou a sexualidade de Mahler (Ziembinski) e Lauro César Muniz desistiu da bissexualidade de Paloma (Dina Sfat). Mesmo com os empecilhos, Gilberto Braga conseguiu segurar a densidade psicológica de Inácio. Contudo, Braga, ao revisitar suas criações, afirma que esta telenovela foi um fracasso e que a trama não foi bem conduzida:

“Brilhante” foi um fracasso retumbante. Entrou no ar e foi um susto. Foi uma novela muito mal bolada, com uma história impossível de contar. Não sei como caí nessa esparrela, porque era uma época de censura rigorosa. A trama principal de “Brilhante” seria a de uma família rica, em que o herdeiro, [Inácio] personagem de Dennis Carvalho, era homossexual. A mãe, [Chica] Fernanda Montenegro, sabia perfeitamente que ele era homossexual, mas não tocava no assunto. Ela resolvia comprar uma mulher para se casar com o filho, e tentava a Luísa, interpretada pela Vera Fischer. Luísa sacava que o rapaz era homossexual e era a primeira pessoa que tinha coragem de chegar a matriarca rica e dizer: “Escuta, seu filho não vai se casar, porque ele não gosta de mulher. Ele é homossexual!”. Era um novelão. A [Chica] Fernanda Montenegro ficava com ódio da [Luísa] Vera Fischer, que havia ousado dizer a verdade para ela. E ainda dava o azar de a [Luísa] Vera se apaixonar pelo seu genro, o [Paulo César] Tarcísio Meira, casado com sua filha, a [Maria Isabel] Renée de Vielmond. Essa seria a espinha dorsal da novela. Mas como contar essa história sem poder falar em homossexualismo? A censura era rigorosa. Ficou uma salada que pouca gente entendia. Quando estreou, não houve queda de audiência, porque, naquela época, não havia isso. Se havia, era muito pouca, porque não existia concorrência. (BRAGA, 2008, p. 384-385).

É complicado avaliar a recepção de uma telenovela trinta anos depois de sua exibição. Sabemos que a sociedade brasileira do início da década de 80 era mais conservadora que nos dias de hoje. Pelos *scripts* que lemos e pelas cenas que assistimos, ficou clara a homossexualidade de Inácio e os diálogos decorrentes deles, mesmo com as proibições da censura federal. Em entrevista ao projeto “Memória Globo”, os atores Dennis Carvalho e Fernanda Montenegro comentaram sobre a homossexualidade em “Brilhante”. É interessante

verificar que ambos avaliaram de forma bastante distinta. Enquanto Carvalho afirma que o público não percebeu a homossexualidade de Inácio, Montenegro disse que foi apresentado de forma clara:

[O público] Não percebia, de tão sutil que ficou a coisa. Só no último capítulo, quando ele vai embora com um cara. Mas ficou muito sutil, porque a censura caiu direto em cima. Fomos muito censurados. Gilberto ficava driblando a censura. Meu personagem chamava-se Inácio. “O Inácio tem um problema”, dizia-se. Ninguém falava. Era muito louco. Foi a coisa mais censurada que eu fiz em televisão. Lembro até hoje as páginas riscadas pela censura. Das cenas de três páginas, havia duas riscadas: “Não pode, não pode, não pode” (CARVALHO, 2008, s/p).

[O personagem homossexual] Foi apresentado de maneira clara. Não se esfregava na cara das pessoas. Hoje, tem uma espécie de traço grosso em cima da mensagem. Ninguém estranhou há 20 anos. O assunto era mais natural do que a imposição de hoje. Hoje, não se tem sutileza ao falar dessas coisas. Acho que o mundo já caminhou mais em torno de muitos preconceitos. (MONTENEGRO, 2002, s/p).

Os atores nem parecem se referir ao mesmo personagem. Contudo, o repertório cultural e a vivência de cada um deles foram responsáveis por direcionar o olhar e a repercussão midiática do personagem. A sutileza destacada por Montenegro pode ser um indicativo de que, se o público não conhecesse bem o personagem, poderia não ter notado (no primeiro momento) a homossexualidade. Portanto, os que conheciam o personagem (ou seja, eram ou conviviam como homossexuais) perfeitamente puderam se projetar em Inácio. Essa é uma das características do personagem protótipo defendido por Aluizio Trinta (2008) que, inclusive exemplifica sua teoria com base nesse personagem de Dennis Carvalho.

Admitir-se-á que o sucesso obtido por uma telenovela possa ser explicado por efeitos de uma delicada alquimia, em que componentes básico da estrutura folhetinesca e melodramática convencional se misturem e combinem à expressão de alguma forma de desvio ou de aberta transgressão. Será esse o caso prototípico da expressão teledramatúrgica da homossexualidade: foi suficiente que um autor de novelas revogasse o estereótipo de “gay caricato”, substituindo-o por um protótipo – personagem educado, elegante e discreto, empenhado em credenciar-se, junto à sociedade, como pessoa de bem – para esta representação de gênero passar a integrar a galeria de personagens mais complexos das modernas novelas de televisão. Finda a novela “Brilhante” (Gilberto Braga, na Rede Globo, 20h, setembro de 1981 a março de 1982), o ator de diretor Dênis Carvalho declarou ter sido o Inácio – “o primeiro homossexual em novelas” – o melhor papel que lhe foi dado representar. Retirou-se a nota do dissenso; cessou a dissonância cultural. (TRINTA, 2008, p. 44-45).

Sabemos que Gilberto Braga não foi o primeiro autor de telenovelas a revogar o estereótipo de “gay caricato”. É também verdade que Inácio não foi o primeiro personagem homossexual de telenovelas. Todavia, concordamos com Trinta que o personagem e esta telenovela cessaram uma dissonância cultural, pois foi a primeira vez que a homossexualidade foi problematizada e discutida em diversos âmbitos (dentro e fora do núcleo familiar). Um dos *plots* de Inácio foi justamente a revelação da homossexualidade e os problemas derivados dessa orientação: a repressão dos pais, um casamento heterossexual de fachada, até fechar em um final feliz duplamente realizado – o namoro com Cláudio e o retorno aos estudos de piano.

A polêmica sobre o entendimento (ou não) da homossexualidade da trama também ganhou eco no jornalismo. A repórter Regina Rito do Jornal do Brasil apontou:

Quanto aos temas, a tentativa mais inovadora, sem dúvida, foi a de abordar o homossexualismo. Embora apresentado de maneira superficial, já que ultrapassa as limitações agora ainda mais rígidas da censura para o horário, Gilberto Braga tentou como pôde mostrar que Inácio, sendo homossexual, podia também ser uma pessoa legal. Não há dúvida de que a idéia atingiu muita gente. Infelizmente, aqueles que menos precisavam dela, pois os mais preconceituosos - segundo pesquisas da própria Globo - tentaram justificar o personagem como, apenas, "o mais simpático". (RITO, 1982, s/p).

A jornalista destaca a abordagem prototípica de Gilberto Braga como o destaque de “Brilhante”. É justamente essa forma densa psicologicamente falando que destacamos nessa parte do trabalho. Rito também afirma que o público percebeu a homossexualidade de Inácio, porém cada um teve a liberdade de aferir aspectos positivos ou negativos, conforme seu repertório cultural. Se há aqueles que preferem não destacar a orientação sexual como característica de Inácio, certamente outros se recordam com certo carinho.

Outra contradição que encontramos está presente na entrevista de Gilberto Braga publicada na semana seguinte ao término da telenovela. Nessa entrevista o autor diz que Inácio não teve muitas cenas censuradas (ao contrário do afirmado pelo ator Dennis Carvalho). Mesmo o tema sendo proibido pela censura federal, os cortes eram feitos pelo

próprio autor, que preferiu conduzir essa trama pelas entrelinhas. Ao ser questionado se Inácio foi o personagem que mais sofreu com a censura, o autor responde

Acho que não. Inácio, até o dia em que estou conversando com vocês, só teve uma cena cortada. Talvez porque sua história sempre foi narrada com muita discrição. Isto porque, no caso do homossexualismo, eu já não tenho a mesma posição que tenho no caso do adultério, ou do aborto, e outros temas. Homossexualismo, na novela das oito, eu acho que deve realmente ser tratado com discrição porque não é tema que uma criança possa entender. Assim, eu sempre escrevi de modo a que, quem não estivesse preparado para compreender, não compreendesse e que isso não prejudicasse a compreensão do todo da novela. Não bolei o Inácio como um personagem pro povão. Em todas as minhas novelas eu tinha personagens assim. Quem pudesse entender, que entendesse. Quem não pudesse, que se ligasse no resto. (UM QUASE..., 1982, s/p).

Nesta mesma entrevista Gilberto Braga foi indagado se Inácio foi o primeiro homossexual não caricato em telenovelas. O autor responde que não e destaca os personagens criados por Bráulio Pedroso (“O Rebu”) e Jorge Andrade (“O Grito”).

- Não sei. Acho que em “O Grito” e no “Rebu” havia personagens homossexuais sem caricaturas, também tratados a nível muito discreto. Não dá para aprofundar o assunto. Se eu consegui, com o Inácio, passar "ele é homossexual, mas é uma pessoa legal", acho que para novela já está bom. (UM QUASE..., 1982, s/p).

Contudo, é necessário considerar que “O Rebu” e “O Grito” foram telenovelas exibidas na faixa das 22h, horário em que era permitida uma inovação temática e estética. A homossexualidade já havia sido trabalhada em outras telenovelas da faixa das 20h, mas, como já mostramos, no que se refere à homossexualidade masculina, “Brilhante” foi a única que não utilizou recursos de estereótipos – nesse caso excluindo o personagem Ulisses (Renato Pedrosa), de quem não nos foi possível confirmar a homossexualidade por meio de diálogos, motivo pelo qual optamos por não trabalhar com esse personagem em nossas categorias analíticas.

Quando eu te vi entrar na livraria
Meu coração saltou pela boca
Até a porta então eu corri
Sorrindo de alegria por te ver
Meu coração batucava
Como bateria de escola de samba
Enquanto a mente divagava
Você sumiu no anonimato das ruas
Ali, entre milhões de livros descobri
Meu desconhecimento do mundo conheci
Ali, entre Foucault e Shakespeare
Todas as dores do amor experimentei
Toda beleza roubada encontrei
Quer saber o que eu aprendi
Nenhum livro vai ensinar
O que eu sou, o que eu quero
Quem eu esperava encontrar
Meu coração batucava
Como bateria de escola de samba
Enquanto a mente divagava
Você sumiu no anonimato das ruas
Ali, entre milhões de livros descobri
Meu desconhecimento do mundo conheci
Ali, entre Foucault e Shakespeare
Todas as dores do amor experimentei
Toda beleza roubada encontrei
(Dulce Quental)

BELEZA ROUBADA
Com DULCE QUENTAL

CONCLUSÃO

O trabalho com “memória” e pesquisa histórica foi um desafio constante desta dissertação de mestrado. Embora não seja difícil encontrar pessoas que lembram, com detalhes, das telenovelas exibidas na década de 1970, realizar uma pesquisa como essa exigiu muito esforço e dedicação. Procuramos realizar um retrato do panorama da representação das identidades homossexuais em telenovelas no período histórico da Ditadura Militar brasileira. Mesmo com todo cuidado que tomamos, pode ser que possamos ter omitido alguma trama.

Acreditamos que foi fundamental a pesquisa das dissertações e teses que abordaram a homossexualidade e a telenovela como problema de pesquisa. A leitura desses trabalhos nos permitiu obter um retrato do “estado da arte”. Percebemos, assim, uma ampla carência de informações (e também a sistematização deles) dos personagens homossexuais nas décadas de 1970 e 1980. Diversos trabalhos trouxeram informações erradas, difundidas amplamente em sites de internet – utilizado como fonte de informação primária.

Em nossa pesquisa, percebemos esses “erros” de informação em diversos sites. Contudo, com a possibilidade de leitura dos scripts dessas telenovelas pudemos sanar nossas dúvidas e buscar o desenho dessas identidades sexuais. Gostaríamos de ter realizado uma trajetória mais ampla. Mas, cientes da necessidade de um recorte mais específico e a necessidade de um tempo para refutação de hipóteses e informações, escolhemos trabalhar com o período ditatorial, justamente por ser o momento de maior interferência e censura.

Como trabalhamos com as identidades homossexuais, vimos a necessidade de inclusão de um capítulo específico para discorrer sobre este tema. Percebemos uma real confusão entre os termos: sexo biológico, identidade de orientação sexual e identidade de gênero. O sexo biológico é definido por cromossomos e a formação genitália, desta forma

existem o macho, a fêmea e o intersexo (aquele que possui nenhuma ou as duas genitálias). Inclusive, o intersexo é tratado como uma anomalia e obtém tratamento médico. Apesar de não termos trabalhado nessa dissertação, cabe a menção à abordagem realizada por Benedito Ruy Barbosa, sobre o intersexo, por meio da personagem Buba (Maria Luísa Mendonça) da telenovela *Renascer* (1993).

A identidade de orientação sexual é relativa tanto ao sentimento (amor) da pessoa bem como a atração sexual. Desta forma, têm-se homossexuais, heterossexuais, bissexuais, assexuais, etc. A orientação sexual em nada tem a ver com vestimentas, gestos e genitália. Por fim, a identidade de gênero é a performance da pessoa, a expressão (por meio de vestimentas, intervenções cirúrgicas etc) da forma como o próprio indivíduo concebe seu corpo. Daí, o comportamento tido como feminino, masculino e suas hibridizações.

É justamente o debate da identidade de gênero que a Teoria *Queer* se dedica. Mesmo complexa, a teoria *queer* se mostra importante no direcionamento do olhar do pesquisador. A despeito de não termos realizado nenhuma análise propriamente *queer*, salientamos que o estudo nos ajudou a entender melhor tanto os personagens de comportamento *camp* como também os tidos como heteronormativos.

Outra preocupação nossa foi a de entender melhor o gênero telenovela em suas dimensões história, educativa e cultural. Percebemos que o teleteatro, formato de muito sucesso nas décadas de 1950 e 1960, trouxe temas polêmicos e importantes para o âmbito da televisão. O polêmico beijo homossexual, especialmente à época do último capítulo da telenovela “América” de Glória Perez (uma das inspirações para este estudo) já havia sido encenado em “Calúnia”. Outras peças (como “Entre quatro paredes”) trabalharam fortemente o lado psicológico de personagens gays sem precisar recorrer à estereotipia.

A concepção de Aluizio Trinta de Arquétipos, Protótipos e Estereótipos também foi um importante elemento para a análise de personagens. A representação constante de

estereótipos (e, como bem explica Trinta, não são necessariamente pejorativos) ajuda o espectador a traçar uma identidade do personagem. Tantos os anos estudados como os subsequentes, vimos que os personagens homossexuais são tratados tanto em níveis de protótipos, como de estereótipos. As diversas e diferentes formas de manifestação da identidade homossexual são narradas via telenovela, o que, para nós, não justifica a constante crítica aos *camps* – por seus gestos e vestimentas exagerados; bem como aos que se comportam de forma normativa. Acreditamos que em ambos os casos são um retrato da nossa sociedade.

Contudo, concordamos que existe uma forma bem distinta no tratamento de personagens homossexuais e heterossexuais. Enquanto a manifestação de amor de uns fica relegada a apertos de mão e olhares, outros são mostrados em tórridas cenas eróticas. Como a telenovela é uma “narrativa da nação”, pelo conceito de Lopes, somente o que é socialmente aceito é mostrado na telenovela. Desta forma, enquanto a ideologia da moral e dos bons costumes, baseadas em preceitos religiosos, imperar no Brasil, dificilmente essas cenas vão ser permitidas. Tanto em âmbito interno como também externo (lembrando que ainda existe uma espécie de censura às diversões públicas sob o topônimo de classificação etária).

A telenovela, e seu “recurso comunicativo”, como pudemos ver, antecipou diversos comportamentos sociais no âmbito da telenovela em época que a nossa sociedade não as discutia. Como mostramos, mesmo antes do movimento feminista iniciar-se no Brasil, “O Rebu” se propôs a discutir isso através das personagens Roberta e Glorinha.

Mesmo de maneira tímida e discreta, personagens homossexuais fazem parte da televisão brasileira desde 1963, e das telenovelas da Rede Globo desde 1970. Desta década aos dias de hoje a forma de representar o homossexual modificou-se. Hoje, os autores têm a liberdade de atribuir atividade sexual aos personagens, fato não verificado (apenas, em alguns casos, induzidos) nas tramas até meados da década de 1980.

A justificativa que encontramos foi a atividade da censura federal, que não permitia explorar o tema da homossexualidade sob todos os seus aspectos. Mesmo com toda a repressão encontrada, a Rede Globo exibiu pelo menos três protagonistas LGBTs em suas telenovelas no período da ditadura militar – Mahler, Paloma e Inácio.

Se fôssemos analisar tais personagens sob a ótica dos estudos contemporâneos da teoria *queer*, seríamos um pouco mais críticos do que fomos, especialmente em relação ao casal de lésbicas de “O Rebu” – Glorinha e Roberta. A sexualidade destas personagens foi mostrada sob a ótica do binário, à luz do patriarcado. A descoberta de um possível amor lésbico de Glorinha só foi aferida após o casamento mal-sucedido com Álvaro, o que representou a anulação de Glorinha. Roberta – a conquistadora – surgiu para mostrar outro caminho para a “amiga”, utilizando argumentos que denegriam a imagem masculina.

Já Mahler – o Otelo – não teve, sequer, momentos de maior intimidade como os de Roberta e Glorinha. Sua homossexualidade ficou evidente, mas não houve nenhum diálogo que mostrasse relação conjugal com Cauê. A homossexualidade masculina em toda a década de 1970, em telenovelas, não foi vivenciada por nenhum personagem. Contudo, a existência destes personagens serviu para mostrar que essa identidade existia.

A vivência da homossexualidade também não foi permitida a Paloma Gurgel, de “Os Gigantes”. Paloma era a protagonista absoluta da telenovela de Lauro César Muniz, não havia outro personagem tão forte como ela. Francisco e Fernando apenas giravam em torno das imperfeições e da liberdade desmedida da personagem de Dina Sfat. É de se notar a ousadia temática em colocar (mesmo que no campo na insinuação) personagens protagonistas como homossexuais, em uma época em que a sociedade não aceitava com naturalidade tal comportamento.

Basta lembrar que foi graças à audiência que Sílvio de Abreu teve que “explodir” Leila e Rafaela em “Torre de Babel”, isso já em 1998. Muniz também “matou” Paloma, mas o

motivo não foi, nem de longe, a bissexualidade da personagem, mas sim uma prova de liberdade (já que ela não suportaria ficar presa). Como a Fênix renasce nas cinzas, Paloma renasce de Paloma, essa foi a intenção do autor.

Inácio teve outro destino: conquistou, após longo período de sofrimento, seu *happy end*. A homossexualidade de Inácio foi amplamente debatida na telenovela. Gilberto Braga soube conduzir o *plot* homossexual, mesmo com todas as amarras da censura. Inácio passou de frágil a lutador. Deixou o alcoolismo, saiu da casa dos pais, foi viver o amor com Sérgio. A telenovela não podia parar nesse ponto. No papel de “mocinho” da trama, Inácio tinha que sofrer mais um pouco. A vilã, sua própria mãe, a Chica, subornou o companheiro do filho. Desolado, assustado com o estado de saúde do pai, Inácio se casa com Leonor. Naturalmente o casamento não iria seguir adiante. Inácio pede o divórcio, conhece Cláudio e juntos vão para os Estados Unidos. O mocinho e seu final feliz.

De todas as telenovelas que tomamos conhecimento (inclusive algumas não mencionadas neste texto) acreditamos que foi “Brilhante” a que se dedicou a trabalhar com mais intensidade a questão homossexual, mesmo em uma época em que o assunto não podia ser explorado por completo. A barreira da censura não impediu o brilhantismo de Gilberto Braga. Das telenovelas produzidas no limiar deste novo século, mais uma vez pudemos acompanhar outro brilhantismo de Gilberto Braga (desta vez em companhia de Ricardo Linhares) com a trama “Insensato Coração” (2011) que incluiu diversos plots envolvendo a homossexualidade e pela primeira vez criou um núcleo especificamente homossexual que se reunia em torno do quioeste de Sueli (Louise Cardoso) em Capacabana.

Durante a realização desta dissertação, no momento em que explicávamos nosso objeto de estudo, foi comum ouvir o comentário: “Ah, você está trabalhando com a evolução dos personagens homossexuais”. Explicávamos que não. Não se trata de evolução. Eu não

posso afirmar que Crô é uma evolução de Everaldo, ou que Hugo (de “Insensato Coração”) seja melhor (mais evoluído?) que Inácio.

A telenovela brasileira deve ser estudada levando em consideração seu período espaço-temporal. Não apenas a censura dos militares era um impedimento para a exploração de algumas temáticas, mas a sociedade também. A telenovela é um produto massivo e mercadológico. Tem que atingir o maior público possível, já que ela não é uma produção fragmentada, direcionada a apenas uma parcela (nicho) do mercado. Ainda hoje é complicado mostrar cenas homoeróticas em telenovela.

Contudo, a telenovela é capaz de mudar a concepção sobre alguns temas. Mesmo que o espectador rejeite no primeiro momento, aos poucos ele vai vencendo sua barreira de preconceito, vai modificar (ou não) seu ponto de vista, vai debater o assunto com familiares e amigos. Essa é a função do recurso comunicativo da telenovela brasileira, conforme explicou Lopes.

Ao colocar a homossexualidade como enredo certamente haverá algum debate sobre o assunto. Se os comportamentos vão (ou não) se modificar já foge da alçada da telenovela: seu papel é o de propiciar o debate social. Em outros trabalhos que já realizamos, com enfoque nos Estudos de Recepção¹⁸⁹, encontramos depoimentos de filhos que nos disseram que os pais passaram a aceitar melhor sua homossexualidade a partir do momento que isso foi apresentado em uma novela. Também ouvimos pessoas dizerem que dado personagem foi importante para seu processo de autoaceitação e reconhecimento como gay ou lésbica. E ainda que pessoas passaram a encarar a homossexualidade como algo natural a partir da abordagem de algum autor de telenovela.

A principal dificuldade encontrada neste trabalho (além das informações exatas sobre o enredo dos personagens homossexuais nas telenovelas) envolve a censura à telenovela

¹⁸⁹ Ver: FERNANDES et al (2009b); FERNANDES e BRANDÃO (2010, 2010b) e FERNANDES (2009a; 2011)

(tanto no período militar como no antecessor). Existem diversos trabalhos sobre censura, mas não encontramos uma pesquisa extensa sobre a prática da censura às telenovelas. Acreditamos também ser esse um tema de fundamental importância para a história da teledramaturgia.

Nosso capítulo trouxe depoimentos que colhemos em diversos livros de memórias, mas sentimos falta de um material mais denso sobre o assunto. Como tínhamos outras preocupações no desenvolvimento desta dissertação não pudemos dedicar mais tempo para desenvolver essa pesquisa. Outra carência de estudos sobre a homossexualidade na televisão que percebemos é uma análise mais atenta ao fenômeno que foi o teleteatro, que além de ter mostrado a identidade homossexual, abordou outros temas tabus ainda hoje. Sabemos da dificuldade em obter informações tanto sobre a prática da ditadura militar como dos teleteatros que eram exibidos “ao vivo” e que não temos qualquer registro em VT.

A primeira dissertação de mestrado que encontramos foi a de William Trevizani, defendida em 2002. O pesquisador revelou que o seu trabalho não apresentou um “ponto final” na representação de personagens homossexuais. Acreditamos que, de certa forma, demos continuidade ao trabalho desenvolvido por outros pesquisadores, destacando o pioneirismo deste pesquisador.

Nossa dissertação também não representa um ponto final. Longe de ela esgotar o assunto, ela abre outras possibilidades de pesquisa. Encontrado dados interessantes e com certo grau de relevância. Esperamos ter contribuído com o “estado da arte” das pesquisas que versam a homossexualidade em telenovelas e que futuros pesquisadores possam desenvolver outros estudos sobre as tramas que elencamos neste texto. Percebemos o avanço das pesquisas no decorrer dos anos e acreditamos que outros pesquisadores poderão encontrar dados para confronto. Por fim, acreditamos ter cumprido nossa missão. Resgatamos um pouco da história da telenovela e, de certa forma, da homossexualidade no Brasil. Esta foi a nossa homenagem aos 60 anos de telenovelas no Brasil.

FONTES DE PESQUISA

FONTES PRIMÁRIAS¹⁹⁰

ALVES, Vida. **Vida Alves**: depoimento [ago. 2011]. Entrevistador: Guilherme Moreira Fernandes. Entrevista concedida para esta dissertação realizada no PRO-TV. 2011.

ANDRADE, Jorge. **O Grito** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1975/1976.

BOLETIM DE ESTREIA “BRILHANTE”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1981.

BOLETIM DE ESTREIA “CIRANDA DE PEDRA”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1981.

BOLETIM DE ESTREIA “DANCIN’DAYS”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1978.

BOLETIM DE ESTREIA “MARRON GLACÉ”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1979.

BOLETIM DE ESTREIA “O ASTRO”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1977.

BOLETIM DE ESTREIA “O GRITO”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1975.

BOLETIM DE ESTREIA “O REBU”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1974.

BOLETIM DE ESTREIA “OS GIGANTES”. Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1979.

BOLETIM DE ESTREIA “PARTIDO ALTO”. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984.

BRAGA, Gilberto. **Brilhante** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1981/1982.

_____. **Dancin’Days** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1978/1979.

CLAIR, Janete. **O Astro** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1977/1978.

HELLMAN, Lillian. The Children’s Hour. In:_____. **The Collected Plays**. Boston;Toronto: Little, Brown and Company, 1971. p. 5-71.

MALU MULHER. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006. 2 DVDs

¹⁹⁰ Nesta parte inserimos os scripts de telenovelas; o “Boletim de Estreia” da Rede Globo; DVDs utilizados e livros com textos originais (romances e teatro).

MENDES, Cassiano Gabus. **Marron Glacé** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1979/1980.

MUNIZ, Lauro César. **Os Gigantes** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1979/1980.

NORBERTO, Natalício. **Assim na Terra como no Céu – Dias Gomes**. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

PEDROSO, Bráulio. **O Rebu** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1974/1975.

PEREZ, Glória e SILVA, Aguinaldo. **Partido Alto** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1984.

SARTRE, Jean Paul. **Entre Quatro Paredes**. São Paulo: Civ. Brasileira, 2007.

TEIXEIRA FILHO. **Ciranda de Pedra** (*script* da telenovela). Rio de Janeiro: Rede Globo/Cedoc, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TRUFFAUT, François. **Jules et Jim: o romance, o roteiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

WASSERMANN, Jakob. **O caso Maurizius**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

WILDER, Billy. **Crepúsculo dos Deuses** (Sunset Boulevard). P&B. EUA, 1950. 110 mim. Paramount Pictures, 2008.

WYLER, William. **Infância** (These Three). P&B. EUA, 1936. 93 mim. Cult Classic, 2010.

_____. **Infância** (The Children's Hour). P&B. EUA, 1961. 108 mim. Versátil Home Vídeo do Brasil, 2009.

FONTES JORNALÍSTICAS E DE DEPOIMENTOS¹⁹¹

A AMIGA HOJE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/10/1979.

A NOVELA DO BRASIL MODERNO. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13/04/2008.

¹⁹¹ Nesta parte inserimos as matérias jornalísticas consultadas no banco de dados da PUC-RJ e depoimentos de atores, autores, produtores e diretores conseguidos por fontes secundárias (biografias e entrevistas realizadas por outros profissionais).

AGORA É QUE SÃO ELES. Entrevista Exclusiva com Elizabeth Savala. Disponível em: <http://agoraquesaoeles.blogspot.com.br/2012/03/e-l-i-z-b-e-t-h-s-v-l-o-que-era-para.html>. Acesso em março de 2012.

ALVES, Vida. **Vida... uma mulher!** São Paulo: Totalidade, 2002.

ARAGÃO, Diana. Dina Sfat e Paloma não são tão inimigas assim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07/10/1979.

BASBAHUM, Hersch. **Lauro César Muniz**: solta o verbo. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2010.

BERNARDO, André e LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BRAGA, Gilberto. Gilberto Braga. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: história da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 1. p. 358-420.

BRITTO, Sérgio. **Fábrica de ilusão**: 50 anos de teatro. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

CARDOSO, Regis. **No princípio era o som**: a minha grande novela. São Paulo: Madras editora, 1999.

CARLOS, Manoel. Manoel Carlos. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 2. p. 36-111.

CARVALHO, Dennis. Entrevista de Dennis Carvalho ao projeto “Memória Globo”. Entrevistadoras: Lilian Arruda e Mariana Torres. Depoimento 1 em 03/03/2008. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-268478,00.html> Acesso em Dezembro de 2010.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLARK, Walter. **O campeão de audiência**: uma autobiografia. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

COSTA, Fábio. Um homem, duas mulheres: o clássico triângulo à la Nelson Rodrigues. **Posso Contar Contigo?** 27/01/2012. Disponível em: <http://possocontarcontigo.blogspot.com.br/2012/02/um-homem-duas-mulheres-o-classico.html>. Acesso em março de 2012.

DUTRA, Maria Helena. Telenovelas - um universo em que a família é o tema único. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05/07/1981.

_____. O assassino é... **Revista ISTOÉ**, São Paulo, 28/06/1978.

_____. Apenas um leve sussurro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05/05/1976.

FAGUNDES, Coriolano de Layola Cabral. **Censura & Liberdade de Expressão**. São Paulo: Edição do autor, 1975.

FERREIRA, Mauro. **Nossa senhora das oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FILHO, Daniel. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FONTOURA, Ary. Entrevista de Ary Fontoura ao projeto “Memória Globo”. Entrevistadores: Mariana Torres e Itamar Júnior. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-258838,00.html>. Depoimento 01 em 02/05/2007. Acesso em novembro de 2010.

GROPILLO, Ciléa. Dina Sfat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22/07/1981.

LICIA, Nydia. **Rubens de Falco**: um internacional ator brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

MAIA, Paulo. Um bombom envenenado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07/02/1980.

MARINHO, Euclides. Euclides Marinho. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 1. p. 318-357.

MÁXIMO, João. Uma amiga muito bem comportada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13/10/1979.

MENEZES, Rogério. **Ary Fontoura**: entre rios e janeiros. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Bete Mendes**: o cão e a rosa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

MONTENEGRO, Fernanda. Entrevista de Fernanda Montenegro ao projeto “Memória Globo”. Entrevistadoras: Ana Paula Goulart e Sílvia Fiúza. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-234298,00.html>. Depoimento 1 em 06/12/02. Acesso em Dezembro de 2010.

MORATELLI, Vitor. “Classificação de idade com faixa horária é ataque à liberdade de expressão”. Entrevista com Luís Erlanger. **Portal IG**, Último Segundo, Rio de Janeiro, 25/07/2011. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/classificacao+de+idade+com+faixa+horaria+e+ataque+a+liberdade+de+expressao/n1597097958685.html>. Acesso em Fevereiro de 2012.

NEGRÃO, Walther. Walther Negrão. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 2. p. 388-445.

OLIVEIRA SOBRINHO. José Bonifácio de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

PACE, Eliana. **Geórgia Gomide**: uma atriz brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

PEREZ, Glória. Glória Perez. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 1 p.424-481.

PRÉTOLA, Daise. Quem gostou deste Rebu? **Amiga TV**, Rio de Janeiro, 02/04/1975.

RISEMBERG, Arnaldo. Ziembinski: mistério no Rebu. **Amiga TV**, Rio de Janeiro, 11/12/1974.

RITO, Regina. Um Gilberto Braga desinspirado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23/03/1982.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso**: audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **País da TV**: a história da televisão brasileira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

SILVA, Aguinaldo. Aguinaldo Silva. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. vol. 1 p. 14-83.

TÁVOLA, Artur da. Outra renovação de Bráulio. **Amiga TV**. Rio de Janeiro, 02/04/1995.

_____. Algumas falhas de ‘O Astro’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11/01/1978.

_____. As primeiras impressões de O Rebu. **Amiga TV**, Rio de Janeiro, 11/12/1974.

TELEDRAMATURGIA. Site idealizado e mantido por Nilson Xavier. <www.teledramaturgia.com.br>. Acesso em fevereiro de 2012.

UM QUASE FRACASSO QUE ACABOU BRILHANTE. **Revista Amiga TV**, Rio de Janeiro, 07/04/1982.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁹²

AGOSTINI, Adriana. **Lésbicas na TV**: The L Word. São Paulo: Malagueta, 2010.

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

¹⁹² Neste item incluímos livros, teses, dissertações, monografias e artigos científicos.

ALMEIDA, Dalmer Pacheco. **Telenovela: o (in)discreto charme da burguesia**. Maceió: Edufal, 1988.

ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”**. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

ALVES, Vida. **TV Tupi: uma linda história de amor**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ANDRADE, Roberta Manoela Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003.

ANZUATEGUI, Sabina. **O grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970**. 2012. 152 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-graduação em Meios de Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2012.

_____. Homem sensível e mulher liberal: questões de sexualidade na telenovela *O grito* de Jorge Andrade. **RUMORES**: revista online de Comunicação, Linguagem e Mídia publicada pelo Grupo de Estudos de Linguagens e Práticas Midiáticas (ECA-USP), São Paulo: ECA-USP, Edição 9, vol. 01, p. 01-08, jan./jul. 2011.

AUAD, Daniela. **Relações de gênero nas práticas escolares: da escola mista ao ideal de co-educação**. 2004. 232f. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Ed. da USP, 2002.

_____ e MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

BORGES, Lenise Santana. **Repertórios sobre a lesbianidade na telenovela Senhora do Destino**: possibilidades de legitimação e transgressão. 2008. 182f. Tese de Doutorado (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BORELLI, Sílvia e RAMOS, José Mario Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato BORELLI, Sílvia e RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-110.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDÃO, Cristina. Telenovela: identidade calcada na verossimilhança da narrativa. In: LAHNI, Cláudia R. e PINHEIRO, Marta A. (orgs.). **Sociedade e comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. 51-66.

_____. A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela. In: SILVEIRA JR., Potiguara e COUTINHO, Iluska (orgs.). **Comunicação**: tecnologia e identidade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p.165-182.

_____. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces Juiz de Fora: Ed. da UFJF; OPECOM, 2005.

_____. **O teatro na TV**: Vestido de Noiva de Néelson Rodrigues, na telecriação de Antunes Filho. 2004. 260f. Tese de Doutorado (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2004.

_____; LINS, Flávio e MAIA, Aline. Itacolomi – uma TV para Minas Gerais. **FAMECOS**: revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-RS, Porto Alegre: Edipurs, v. 18, n. 3, p. 877-893, setembro/dezembro, 2011.

BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. p. 331-360.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona (Espanha): Paidós, 2007.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires (Argentina): Paidós, 2002.

CAMPEDELLI, Samira. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus editorial, 1986.

CARDOZO, Fernanda. Performatividades de gênero, performatividades de parentesco: notas de um estudo com travestis e suas famílias na cidade de Florianópolis-SC. In: GROSSI,

Miriam, UZIEL, Anna Paula e MELLO, Luiz (orgs.). **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 233-276.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Gênero**: revista do programa de estudos pós-graduados em Política Social da UFF, Niterói-RJ, v. 8, n.01, p. 207-221, 2007.

COSTA, Alcir Henrique. Rio e Excelsior: projetos fracassados? In: COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá e KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 123-122.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher**: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

COSTA, Jeanette Ferreira da. **A dramaturgia radiofônica de Oduvaldo Vianna**. 2005. 321f. Tese de Doutorado (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro, 2005.

DOURADO, Jacqueline Lima. **Rede Globo**: mercado ou cidadania? Teresina: Ed. UFPI, 2010.

FERNANDES, Guilherme M. A recepção dos personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo. **E-com**: revista do Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte: Uni-BH, vol. 4, n. 1, p.1-17. 2011.

_____. **A percepção da identidade homoafetiva em telenovelas**: as recepções massivas e da audiência folk em perspectivas comparadas. 2009. 102f. Monografia de Graduação (Graduação em Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009a.

_____; MACHADO, Marcello; RODRIGUES, Diogo e FREITAS, Isabella. Folk Studies e os Estudos da Recepção: A recepção da temática homossexual na telenovela Duas Caras entre a cultura hegemônica e a audiência folk. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa-PR: Ed. da UEPG, vol. 1 n. 13, p.01-19, 2009b.

_____ e BRANDÃO, Cristina. Os jovens em cena: vida ficcional e real a partir de três telenovelas da Rede Globo. **ECO-PÓS**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 13, nº 2, p. 106-123. 2010.

_____ e _____. Identidade homoafetiva em telenovelas: percepção distinta entre a audiência massiva e a audiência folk. **GEMINIS**: revista do grupo sobre mídias interativas em imagem e sim, São Carlos-SP: Ed. da UFSCar, ano 1, n.1, p.99-125, 2010b.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FLORES, Fúlvio. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The Children's Hour* e *The Little Foxes*** de Lillian Hellman. 2008. 217f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2008.

FONSECA JÚNIOR, Wilson C. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 280-304.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: aconteceu, virou história**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FRY, Peter e MacRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2008.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

GOMIDE, Silvia del Valle. **Representações das identidades lésbicas em *Senhora do Destino***. 2006. 210f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GREEN, James e TRINDADE, Ronaldo (orgs.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2005.

GROSSI, Miriam, UZIEL, Anna Paula e MELLO, Luiz (orgs.). **Conjugalidade, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGUER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro, 2005.

HOHLFELDT, Antonio. Comunicação, sociedade e memória: o que a censura nos tira mais? In: BRAGANÇA, Aníbal e MOREIRA, Sônia Virgínia (orgs.). **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005. p. 37-49.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000.

JAYME, Juliana. Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: pensando a construção de gêneros e identidades na sociedade contemporânea. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura de minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 119-168.

JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas**: relações ocultas entre ficção e reconhecimento. São Paulo: Annablume, 2009.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir H.; SIMÕES, Inimá F. e KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986. p. 167-323.

KLAGSBRUNN, Maria e RESENDE, Beatriz (orgs.). **A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963**. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1991.

LIMA, Carla Cacilda Krauss de. **O discurso sobre e das personagens homossexuais das telenovelas**: regiões de poder, dizer e saber. 2007. 161f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2007.

LIMA, Delcio Monteiro de. **Os homoeróticos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papyrus, 2006. p. 379-394.

_____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. In: **MATRIZES**: revista semestral do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP/Paulus, ano 3, nº 1. p. 21-47, 2009.

_____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**: revista do Curso Gestão de Processos Comunicacionais, do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP, São Paulo: ECA-USP, v.1, n.26, p. 17-34, 2003.

_____ et al. Brasil: Caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (orgs.). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências** – OBITEL 2011. Rio de Janeiro: Globo, 2011. p. 135-185.

_____, BORELLI, Sílvia Helena Simões, RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção e teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

_____. (org.). **Ficção televisiva transmidiática: plataformas, convergência, comunidades virtuais.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (orgs). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências – OBITEL 2011.** Rio de Janeiro: Globo, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*.** Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2000.

MAFFESOLI, Michel. Homossocialidade: da identidade às identificações. **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades, publicação semestral do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: Ed. UFRN, ano 1, vol 1, p. 15-25, 2007.**

_____. **O tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MARCELINO, Douglas Atila. **Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime militar.** 2004. 72f. Monografia de Graduação (Graduação em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo.** São Paulo: Moderna, 1988.

MARQUES DE MELO, José. **Televisão brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção.** São Paulo: Cátedra Unesco/Umesp de Comunicação; Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, 2010.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Da esfera cultural à esfera política: a representação de grupos de sexualidade estigmatizada nas telenovelas e a luta por reconhecimento.** 2003. 197f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

_____. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Loyola, 2004.

_____ e REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** São Paulo: SENAC, 2004.

MATTELART, Michèle e Armand. **O carnaval de imagens: a ficção na TV.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. **Dicionário da TV Globo**, vol.1: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MISKOLCI, Richard e PELÚCIO, Larissa. Prefácio à nova edição. In: PERLONGHER, Néstor. **O negócio do Michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Perseu Abramo, 2008. p. 09-36.

MORENO, Antonio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói-RJ: Ed. UFF, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: o espírito do tempo – 1 Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MOTA, Manoel Santos e SILVA, Geovani de Jesus. Os anos de chumbo e a produção televisiva: a revolução feminista no seriado Malu Mulher. **Anagramas**: revista científica interdisciplinar de graduação, São Paulo: USP, Ano 4, Edição 4, p. 1-16, Junho-Agosto de 2011.

MOYA, Álvaro. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade**: do preconceito aos padrões de consumo. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

OLIVEIRA, Marcelo Pires. **TV Excelsior**: o elo perdido: a evolução do modo de produção televisivo, do período romântico para a era industrial, pela visão dos seus dirigentes. 2002. 138f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas-SP, 2002.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia e RAMOS, José Mario. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.

PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 125-150.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global**: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira. 2005. 246f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do Michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Signagem na televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINO, Nádya P. A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos *des-feitos*. In: MISKOLCI, Richard e SIMÕES, Júlio A. (org.). Dossiê quereres. **Cadernos Pagu: revista do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu**, da Universidade Estadual de Campinas. N° 28. Campinas-SP: Unicamp, 2007. p. 149-174.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. “Vêm para essa festa”: as telenovelas da Rede Globo como um meio de mediação social para a constituição de uma identidade nacional. In: XX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. **Anais...** São Paulo: ANPUH; Franca: Unesp, 2010.

RAMOS, Roberto. **Grã finos na Globo**: cultura e merchandising nas novelas. Petrópolis-RJ: Vozes, 1987.

RIBEIRO, Irineu Ramos. **A TV no armário**: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros. São Paulo: GLS, 2010.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SANTOS, Matheus. Queer Buba: intersexualidade em cena na telenovela Renascer. In: INTERCOM NORDESTE 2010. **Anais...** Campina Grande-PB: UEPB, 2010.

SARAIVA, Eduardo. Encontros amorosos, desejos ressignificados: sobre a experiência do assumir-se gay na vida de homens casados e pais de família. In: GROSSI, Miriam, UZIEL, Anna Paula e MELLO, Luiz (orgs.). **Conjugalidade, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 69-88.

SARQUES, Jane. **A ideologia sexual dos Gigantes**. 1981. 278f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília UnB, Brasília, 1981.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e Realidade**: Revista quadrimestral da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – nº 16. Porto Alegre: UFRS, 1990¹⁹³.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: MISKOLCI, Richard e SIMÕES, Júlio (orgs.). **Cadernos Pagu**: quereres. Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: Ed. Unicamp, nº28, p.19-54, jan-jul. 2007.

SELL, Teresa Adada. **Identidade homossexual e normas sociais**: histórias de vida. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006.

¹⁹³ A versão do artigo que utilizamos está presente no seguinte endereço eletrônico: <http://posterous.com/getfile/files.posterous.com/musadesastrada/toXBpEzMR4ocbyWRR174eqvUfFBTxB8Td8p1XgBIPD4hRvo0XScHHWTKLry99/Joan_Scott_Genero.pdf>. p.1-11.

SILVA, Flávio Luís Porto e. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: Idart, 1981.

SILVA, Luís Sérgio Lima. **TV Tupi do Rio de Janeiro: uma viagem afetiva**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102.

SIM, Stuart. **Derrida e o fim da História**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora-MG: Ed. UFJF, 2008.

SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá e KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 11-122.

SIMÕES, Júlio e FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2009.

SOARES, Leonardo Antônio. **O discurso gay na televisão: uma análise nas representações gays nas novelas**. 2009. 135f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras – Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura de minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

SOUSA, Mauro Wilton (org.) **Recepção mediática e espaço público: novos olhares**. São Paulo: Paulinas, 2006.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

TONON, Joseana Burguez. **Recepção de telenovelas: identidade e representação da homossexualidade**. Um estudo de caso da telenovela “Mulheres Apaixonadas”. 2005. 179f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Midiática, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. São Paulo: Record, 2002.

TREVIZANI, William Caldas. **O discurso da telenovela sobre a homossexualidade**. 2002. 106f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2002.

TRINDADE, Welton Danner. **Os efeitos de personagens LGBTs de telenovela na formação de opinião dos telespectadores sobre a homossexualidade**. 2010. 167f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-

graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia e PINHEIRO, Marta. (org.) **Sociedade e comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 31-50.

_____. Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil. In: SILVEIRA JR, Potiguara e COUTINHO, Iluska (org.). **Comunicação**: tecnologia e identidade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p.151-164.

TUFTE, Thomas. Telenovela, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: LOPES, Maria I. (org.). **Telenovela**: Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. p.293-320.

_____. Everyday life, women and telenovela in Brazil. In: FADUL, Anamaria (org.) **Serial Fiction in TV**: the latin american telenovelas. São Paulo: ECA-USP, 1992. p.77-102.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968 – 1979). 2010. 121f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.

VIVAS, Thiago B. A Representação de Personagens Não-Heterossexuais nas Telenovelas da Década de 80: apresentação da pesquisa e de seus primeiros resultados. SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, XXIX, 2010, Salvador. **Resumos**. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://www.culturaesociedade.com/cus/>.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estados Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. p. 7-72.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

ZANFORLIN, Sofia. **Rupturas possíveis**: representação e cotidiano na série Os Assumidos (Queer as Folk). São Paulo: Annablume, 2005.

ANEXOS**O CASO MAURIZIUS – TV Tupi do Rio de Janeiro**

Fábio Sabag e Cláudio Cavalcanti

ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU



Renata Sorrah, Dina Sfat, Carlos Vereza, Jardel Filho, Lajar Muzuris, Ary Fontoura e Osmar Prado.



Paulo José e Ary Fontoura

O REBU



Ziembinski



Ziembinski
e Bete Mendes



Buza Ferraz e Bete Mendes

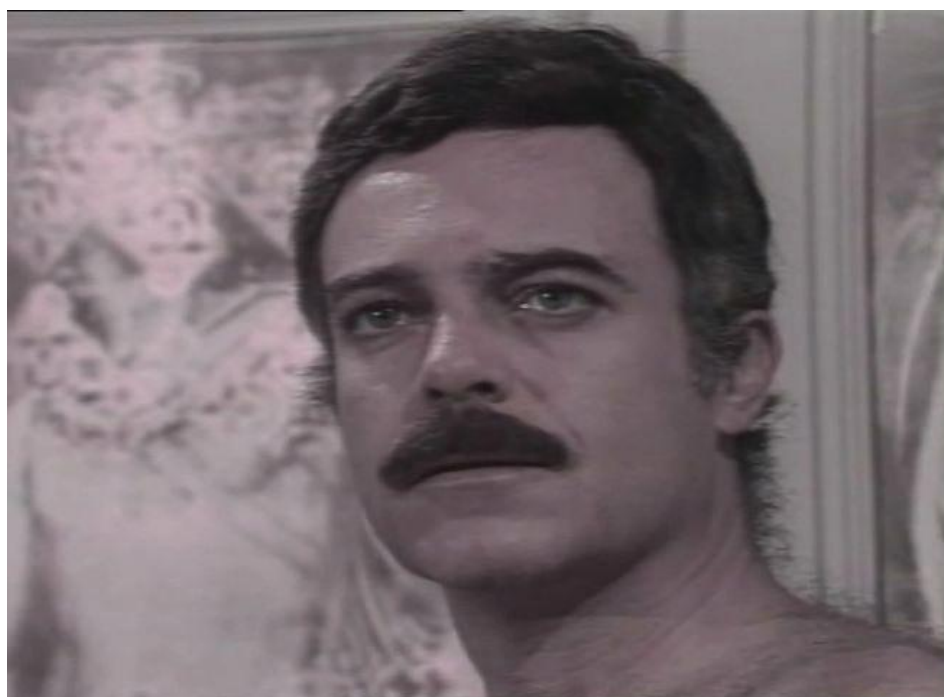


Regina Viana e Isabel Ribeiro

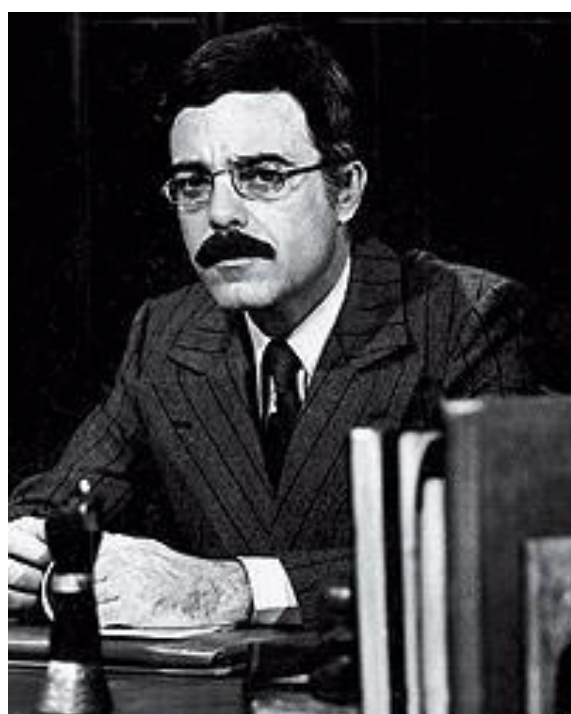


Isabel Ribeiro, Regina Viana e Lima Duarte

O GRITO



Rubens de Falco



Yoná Magalhães

O ASTRO



José Luís Rodi

Edwin Luisi, Dionísio Azevedo e José Luís Rodi



José Luís Rodi e Edwin Luisi

DANCIN'DAYS



Joana Fomm e Renato Pedrosa



MARRON GLACÉ

Ary Fontoura e
Nestor de Montemar



Nestor de Montemar

OS GIGANTES



Dina Sfat



Lídia Brondi e Dina Sfat



Francisco Cuoco, Tarcísio Meira e Dina Sfat



CIRANDA DE PEDRA

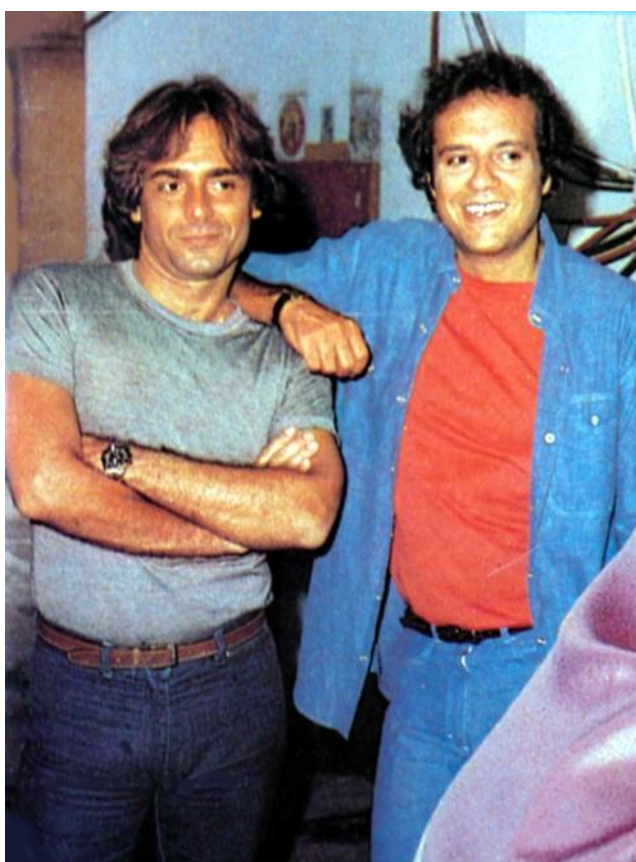


Mônica Torres



BRILHANTE

Dennis Carvalho e
João Paulo Adour



Fernanda Montenegro e Dennis Carvalho

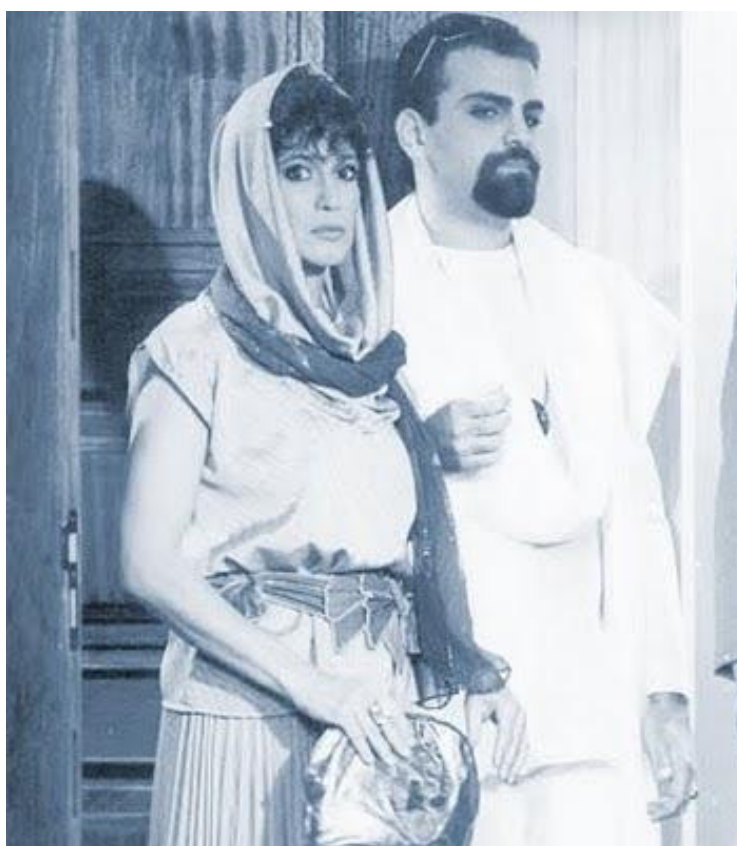


Buza Ferraz,
Renata Sorrah e
Dennis Carvalho

PARTIDO ALTO



Guilherme Karan



Susana Vieira e
Guilherme Karan