

## **HOMOSSEXUALIDADE, TELENOVELAS E SOCIEDADE**

Francisco Maurício Holanda de SOUSA

Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Faculdade Evolutivo – FACE, Ceará

### **Resumo**

A pesquisa que envolve homossexualidade, telenovela e sociedade discute os processos de mediação da temática homossexual na telenovela, procurando compreender como esse produto cultural e simbólico propõe um repensar desse tema para os telespectadores. A investigação reconstrói a trajetória da telenovela enquanto bem simbólico e reflete desde o conceito até sua representação como mercadoria cultural, bem como retrata a telenovela como difusora de valores sociais e morais. O trabalho discute ainda como os homossexuais recebem as propostas de representação com conteúdo homossexual, e qual a influência da telenovela na composição do discurso dos receptores. Para analisar o objeto, optou-se por uma pesquisa de caráter qualitativo utilizando a entrevista como estratégia metodológica. A pesquisa concluiu que a telenovela tem contribuído para socializar a homossexualidade, por ser um produto cultural popularizado. Porém, percebeu-se também que a novela, apesar de trazer o tema ao público, não pode avançar em sua discussão sem o suporte da sociedade.

**Palavras chave:** Telenovela; Homossexualidade; Mediação.

### **A evolução do folhetim eletrônico**

A telenovela tem apresentado em seu formato contemporâneo uma fecunda discussão dos valores sociais. A crônica do dia a dia é a forma utilizada para problematizar conceitos, criando ou reforçando concepções. Seus enredos motivam debates em casa, na conversa com a vizinha, no trabalho e nas Universidades. A telenovela ultrapassa o entretenimento, pois se oferece como aliada na denúncia à corrupção e à violência doméstica, ajuda pessoas a sair do vício do álcool e das drogas. Seus enredos abrem espaço para a discussão de problemáticas sociais como o racismo, a religião e as relações de gênero.



Porém, sua forma de narrá-los se transformou ao longo do tempo junto à evolução da telenovela e da própria televisão, estando intrinsecamente ligada às ideologias dominantes. Exemplo é o trato à homossexualidade que, devido à aspereza com que o tema ainda é tratado socialmente, tem se apresentado sob diversas representações. Nesse sentido, a compreensão do processo histórico e evolutivo da telenovela e das concepções acerca da homossexualidade fornecem instrumentos para traçar um paralelo entre o atual discurso social e a forma como são representados dramaturgicamente. O ponto de partida é o que se entende por telenovela.

Para Rose Calza (1996), a telenovela abrange elementos de outras esferas culturais tendo, porém, componentes específicos que lhe são peculiares, residindo aí sua identidade.

Antes de tudo, a telenovela é uma forma de arte popular que não é literatura, cinema, teatro ou produto de outro meio qualquer. Uma telenovela é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas nunca se confundirá com eles (CALZA, 1996, p. 7).

E então surge um impasse: se a telenovela é uma forma de arte que não é teatro, por que recebe a denominação de peça dramática? É importante notar que na década de 50, período de introdução da telenovela no país, o mercado ainda era incipiente não havendo recursos suficientes para a sua produção. O resultado, explica Ortiz, (1991, p. 42) foi o surgimento de “dois pólos de legitimidade cultural”, um herdado da tradição radiofônica “que se traduzia nos programas humorísticos, shows de calouros e novelas”, e outro, “marcado pelo teatro e pelo teleteatro”. O que havia, na verdade, nesse último, era a adaptação dos textos para a linguagem do vídeo. Enquanto o teatro televisionado usava a TV apenas como meio transmissor; o teleteatro reconhece que a TV possui uma linguagem própria, assim como o cinema. “Havia da parte dos diretores uma preocupação constante de orientar a produção (atores, filmagem, cenografia) no sentido de se obter uma qualidade fílmica menos teatral (ORTIZ, 1991, p. 43)”.

Também é relevante notar nessa definição, uma lacuna que se abre à discussão: o uso da expressão arte popular por Rose Calza (1996) em sua definição de telenovela. Considera-se coerente, para não incorrer em comparações errôneas, substituí-lo por produto da indústria cultural para as massas. Arte popular, por razões etimológicas, sugere algo que possui uma



identidade em comum com um povo. O que de forma alguma se aplica à telenovela. Pois, constatar-se-á que esta, embora não tenha sido engendrada em circunstâncias puramente comerciais, adquiriu a partir da década de 1960 padrões que demonstraram a lógica da Indústria Cultural presente em seu núcleo. Outro cuidado com o uso dessa relação em pensar a cultura de massa como algo que vem das massas foi sugerido por Adorno (1987) no texto “Indústria Cultural”.

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por ‘indústria cultural’, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo das massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. (ADORNO, 1987, p. 16).

Na verdade, as circunstâncias em que surgiu o antecessor histórico da telenovela, o folhetim, revelam a apropriação dos meios de comunicação e seus produtos pela Indústria Cultural. Os jornais *La Presse* de Émile Girardin e *Le Siècle* de Dutacq foram os pioneiros na descoberta das vantagens comerciais que o folhetim continha. Ambos lançaram em 1836 as primeiras edições do romance fatiado, isto é, o romance-folhetim. Em 1838, de acordo com Ortiz (1991), o *Le Siècle* passou a anunciar as histórias dos meses seguintes, erguendo-se aí o jornalismo empresarial. “A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo (MEYER, 1996, p. 61)”. Da narrativa folhetinesca, herdou-se a “divulgação seriada, o corte bem tratado, a centralização no enredo, a não exigência de uma rigorosa verossimilhança e a utilização de elementos vindos do drama ou da dramaturgia [...] (SANTOS, 2006, p. 9)”.

Dentre os mecanismos de ficção, o corte bem tratado, também denominado gancho narrativo, desponta como uma eficiente armadilha para prender o indivíduo à trama. A fonte de inspiração para os ganchos é o imaginário do próprio receptor. As lembranças de momentos intensamente felizes ou mesmo tristes, as relações afetivas com a família, os amigos, uma paixão, a traição, tudo fica depositado em nossa memória. As lembranças são as matrizes para o apelo emotivo na telenovela, que as revivem e a tornam atuais (FOGOLARI,



2002; MARCONDES FILHO, 1994). A premissa do gancho é o contínuo processo de tensão e distensão. O ritual de falsos desfechos já é um velho conhecido, que continua atual. A sua fonte da juventude é o desejo de adivinhar a trama que segundo Ortiz (1991), mantém a atenção sempre constante. “Quem matou Odete Roitmann?” (personagem de Beatriz Seagal) foi a pergunta que se fez durante meses em *Vale Tudo* (1988), novela de Gilberto Braga, que repetiu a fórmula em *Celebridade* (2003) com o assassinato de Lineu (Hugo Carvana). É o gancho que sustenta a narrativa, lhe fornece ritmo e continuidade. Deixa no ar a pergunta, a surpresa, o suspense. É por meio dele que se consegue tecer a novela dia a dia, um pedaço de cada vez. Sem ele, ninguém aguentaria assistir a novela continuamente, pois é a expectativa do final da história que mantém os receptores presos à narrativa (FOGOLARI, 2002, p. 121; REDONDO, 2007, p. 143).

A partir da década 1930, as matrizes ficcionais da telenovela migram do continente europeu para o americano. Com a estruturação do rádio comercial, floresceu nos Estados Unidos a *soap opera*. A denominação *soap opera* ou “opera de sabão” provém dos patrocinadores deste gênero narrativo, que eram grandes empresas de produtos de limpeza. Iara Sydenstricker (2007) explica que a estratégia foi usada para combater a queda nas vendas devido à recessão econômica. O objetivo era sensibilizar as donas-de-casa, levando-as a consumir sabões, detergentes e outras mercadorias do gênero. O público a que se destinam já de início difere a narrativa do gênero folhetinesco. Este era voltado para um público mais genérico, os leitores de jornais. Ao passo que a *soap opera* destina-se a um gênero específico, o feminino. Isto implica no uso de temáticas que privilegiem assuntos pertencentes ao universo das mulheres. “A *soap opera* ‘vende’ e ‘fala’ para a mulher (ORTIZ, 1991, p. 22)”.

Cabe ressaltar ainda que o patrocínio da narrativa americana pelas fábricas de sabão foi marcado por imperativos comerciais que perpassam o próprio modo de se produzir ficção. A *soap opera* foi estrategicamente criada para ter baixo custo e boa audiência com o objetivo de incrementar as vendas. Nora Mazziotti e Gerlinde Frey-Vor (1996) explicam que ela era escrita para ser infinita, indo ao ar enquanto houvesse uma audiência suficiente para persuadir os patrocinadores a pagar pelo programa. O gênero continuou a se metamorfosear em



território latino americano e, embora haja diferenças essenciais entre a *soap opera* e a narrativa folhetinesca, parece ser indubitável a influência de ambos na radionovela.

O processo de desenvolvimento da radionovela não diferiu muito em seu início da *soap opera*. Na verdade, recebeu fortes influências desta, especialmente no que diz respeito aos propósitos comerciais das mesmas patrocinadoras de sabão. Cuba é apontada como o local de florescimento do gênero radionovela. (LAURENTINO, 2007; ORTIZ, 1991). Para que se tenha uma idéia da importância de Cuba, enquanto pólo produtor de narrativas para o rádio, basta saber que ocupava o quarto lugar a nível mundial em número de receptores em 1930. Atrás apenas dos Estados Unidos, do Canadá e da União Soviética. As radionovelas chegaram ao Brasil no período após a II Guerra Mundial. Oduvaldo Vianna foi o responsável pela implantação da radionovela aqui no País. Nascida sob a influência de patrocinadores seguiu a trajetória já testada na América Latina mantendo o padrão maniqueísta, que prioriza temas folhetinescos e melodramáticos, direcionados ao público-feminino.

Embora, segundo Ortiz (1991), a radionovela tenha sido introduzida tardiamente no Brasil, devido à inexistência na década de 1930, de um sistema radiofônico semelhante ao observado em Cuba; conquista rapidamente seu espaço a partir dos anos 1940. De 1943 a 1945, 116 radionovelas foram transmitidas pela Rádio Nacional. A partir daí, se estabeleceu o carro-chefe de toda a programação radiofônica, constituindo nesse período a Era de ouro do rádio. A popularização do aparelho radiofônico nesse período teve outra consequência, o surgimento de equipes especializadas no novo gênero para atender a demanda nacional. “Acumula-se desta maneira, uma estrutura técnico-profissional que seria posteriormente transferida para a televisão (ANDRADE, 2000, p. 66)”. A transição do rádio para a TV ocorreu no início da década de 1950.

Em 1951 foi ao ar a primeira telenovela, *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster, transmitida pela TV Tupi de São Paulo. Nesse período não havia a veiculação diária. A TV era uma aquisição recente, ainda não se sabia como se explorar o meio. Por mais de uma década foram apresentados inúmeros textos com uma duração média de 20 minutos duas ou três vezes por semana. Como ressalta Fogolari (2002, p. 111), o gênero “evolui no interior de





uma TV pautada pela improvisação técnica, organizacional e empresarial”. Nesse período, a tradição folhetinesca foi a matriz geradora do discurso das primeiras telenovelas. O tragicismo, a dualidade entre o bem e o mal. Os romances melodramáticos oriundos das radionovelas completam a miscelânea. Andrade (2000, p. 67), nos diz que “a telenovela conta uma história de amor, mas não um amor qualquer. Tem que ser um amor que se custe a alcançar, manter, recuperar”. Alguns títulos apresentados entre 1951 e 1953 revelam essa dimensão dramática: *Um beijo na sombra*, *Uma Semana de vida*, *Meu trágico destino*, *Segundos fatais*.

Nos primeiros anos da década de 60 o número de aparelhos em uso triplica, formando uma rede que se expande pelo território nacional. A TV Excelsior, canal 9, é contemporânea dessas transformações. Criada em 1959 buscou desenvolver uma TV que valorizasse a produção nacional. Pautada por uma visão definitivamente empresarial foi responsável pela especialização de funções na produção da teledramaturgia. Em 1963, a Excelsior lançou *2-4599 ocupado*, do argentino Alberto Sodré, tornando realidade a veicula o diária, graças ao advento do v deoteipe. O improvisado na veicula o ao vivo da primeira fase foi superado por produ oes mais elaboradas. Os cenários artificiais são substituídos pelo “mundo lá fora”.   o início de uma nova forma de representa o que privilegiou o realismo na telenovela, por meio de cenas feitas nas ruas das grandes metrópoles, usando o imaginário do receptor como meio de identifica o. Essa visão empresarial veio amadurecer com a consolida o da TV Globo em 1970.

Desde cedo, a Rede Globo mostrou-se empenhada em constituir-se uma estrutura empresarial sólida. Ainda na década de 70 as emissoras iniciam o processo de afilia o das esta oes regionais em busca de solidificar uma rede de transmissão nacional. A disputa   liderado pela Globo e a Tupi. Segundo dados de Ortiz (1991), em 1980 a Globo já contava com 36 afiliadas, o que já foi suficiente para liquidar a concorrente Tupi. Em 1983 aumenta a sua cobertura nacional com o uso do sat elite da INTELSAT. E em 1986, firma sua hegemonia com 46 afiliadas, 17,6 milhões de domicílios, 80 milhões de telespectadores e uma cobertura que abrange aproximadamente 98% dos municípios. Estava completo o desejo de criar o Sistema Rede Globo de Televisão.



A mudança na estrutura narrativa faz parte dessas transformações. A emissora Rede Globo apostou na idéia inserida pela Tupi com *Beto Rockefeller*, que foi a representação da realidade brasileira (PIQUEIRA, 2008; MOGADOURO, 2008). Para isso, incorporou autores oriundos da esfera erudita, o teatro, que eram engajados com a construção da realidade brasileira, como Dias Gomes, Walter Durst e Oduvaldo Vianna De acordo com Ortiz (1991), o outro passo para conquistar a hegemonia no mercado nacional foi a regularidade na veiculação, mantendo sempre suas três novelas no horário nobre (19, 20 e 22h), e na duração, com uma média de 155 capítulos<sup>1</sup>. Como consequência, obteve a ampliação do público alvo, pois se antes as temáticas primavam o mundo feminino, passou a incluir homens, anciãos, jovens e crianças. Enfim, cada um dos atores que formam a sociedade.

O espaço das 21h, o de maior audiência, tornou-se emblemático na história da telenovela brasileira. Para atender a exigente demanda de telespectadores desse horário, são contratados autores consagrados como Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Sílvio de Abreu e Manoel Carlos. Estes, segundo Cristina Faria (2007) radicalizaram a proposta de *Beto Rockefeller*. O cotidiano é tomado em sua mais simples e real trivialidade. As compras no supermercado, uma discussão no trânsito, o passeio na praça. Permanece o duelo entre o bem e o mal, porém o herói folhetinesco é substituído pela pessoa comum, que convive com os mesmos problemas que o vilão, sendo até mesmo capaz de estabelecer alianças para fazer justiça. A linha entre ficção e realidade tende a ficar mais tênue. O jogo com as lembranças, o imaginário de cada indivíduo, concede a telenovela o poder de unir essas duas dimensões aparentemente opostas.

Cristina Faria (2007) percebe ainda o surgimento de um novo elemento na dramaturgia brasileira, o “real inconsciente”. Usando como exemplo os diálogos da novela *Páginas da Vida*<sup>2</sup>, de Manoel Carlos, afirma que diferente de *Beto Rockefeller*, onde a representação do

---

<sup>1</sup> O horário nobre representa, conforme Maurício Piqueira (2008, p. 2), a faixa de horário considerada a de maior concentração de audiência. Atualmente, no período noturno, os horários das três telenovelas são: 18h00min, 19h00min e 21h00min, mantendo a mesma média de capítulos.

<sup>2</sup> Telenovela exibida no horário nobre da Rede Globo, às 21h00min. No período de 10 de julho de 2006 a 02 de março de 2007.



real restringia-se ao falado no cotidiano, nas ruas, a novela contemporânea agora apresenta o real pensado, muito mais mordaz e complexo que o real vivido. Nesse âmbito concentra-se o preconceito, os desejos, o anacronismo às leis e costumes sociais. Nesse sentido, as telenovelas revolucionaram o fazer televisivo, podendo ser considerada, conforme Dias Gomes a “única invenção da televisão brasileira” (PIQUEIRA, 2008, p. 3).

Contudo, a principal mudança observada na telenovela ao longo de sua história, foi a discussão dos valores sociais em seus enredos. Observou-se que suas narrativas estão repletas de posicionamentos políticos, padrões de conduta e questionamentos morais. O terreno do qual brotam as narrativas possui um solo fecundo, onde se forjam e estabelecem as práticas de ordem cultural. São muitos os conflitos que se desenvolvem na trama da telenovela. Numa clássica novela global como *Mulheres Apaixonadas* (2003), de Manoel Carlos que foi reprisada em 2008/2009, encontram-se abordagens como: a agressão à pessoa idosa, a violência contra a mulher, a homossexualidade feminina, o alcoolismo, o amor entre pessoas com grande diferença de idade, etc. Uma única novela desenvolve os mais diversos temas e transmite a sociedade formas de pensá-los social e culturalmente. Desse modo, pode-se afirmar que a novela é um produto que carrega significados para os telespectadores.

Essa capacidade interventiva tem como pano de fundo a reorientação da linguagem televisiva a partir dos anos 1980. Marcondes Filho (1994) afirma que na segunda fase, a TV inverte a dimensão do real. As coisas só acontecem de fato quando são legitimados por ela. O jornalismo onde imaginamos estar a verdade concreta e imparcial transformou-se numa grande fábrica de fábulas, e a telenovela, uma produção supostamente fictícia, assumiu o papel de transmitir o real. É em torno do limite entre ficção e realidade que se apóiam a discussão sobre o poder da telenovela, e sua capacidade de criar ou alterar os códigos culturais que orientam a sociedade.

A telenovela trabalha com a eterna ativação e atualização da nossa memória. Como afirma Andrade (2000), quase a totalidade dos milhões de telespectadores que assistem telenovela todos os dias, vivem ou já viveram as situações apresentadas: intrigas familiares, traição, casamento, divórcio, sofrimento, superação, paixões e desencantos. O relato dessas vivências nos faz abstrair as questões apresentadas para o nosso mundo individual, particular.



Revivemos nossos medos, dúvidas, desejos e frustrações, da mesma forma emitem-se juízos e afirmações no âmbito de nossas crenças e valores. Ela abarca “das intimidades privadas às políticas públicas, os fios narrativos transitam entre o público e o privado, o belo e o feio, o triste e o alegre, a notícia e a ficção e incidem de forma decisiva no cotidiano do País e de seu contingente (FOGOLARI, 2002, p. 128)”. Mas, para fazê-lo, precisa manter a identificação do repertório social acerca da temática abordada.

### **Os personagens da vida real e suas falas**

Tomando-se como exemplo o tema do estudo, a homossexualidade, percebe-se que a construção das narrativas mantém uma continuidade com o que é pensado socialmente a respeito desse assunto. A contestação das concepções e do preconceito contra o homossexual só é possível mediante a reiteração das ideologias existentes. Em outras palavras, só há espaço para o novo ao lado do atual.

Para que se compreenda essa relação, basta saber que as muitas teorias que objetivaram conceituar a homossexualidade, frequentemente a trataram como desvio psíquico ou perversão sexual. Sendo que para o catolicismo, religião de aproximadamente 74% dos brasileiros, a homossexualidade foi tratada durante mais de cinco séculos como um pecado abominável a ponto de nem sequer ser pronunciado. Concomitante a essa realidade social, prevaleceram no período de 1970 até 2000 as representações homossexuais de personagens assassinos e efeminados. Raras foram as tentativas que saíram da proposta estereotipada e caricatural. Caso extremo de repúdio social foi a exigência que os telespectadores fizeram de retirada das lésbicas Rafaela (Cristiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeifer) na novela *Torre de Babel* (1998-99) de Sílvio de Abreu.

Porém, se levarmos em consideração a crescente expansão dos movimentos pela diversidade sexual a partir dos anos 2000, constatar-se-á mudanças significativas nos enredos. O som do protesto causado a cada comemoração do Dia do Orgulho *Gay* ressoa em todos os espaços sociais, levando a criação e reformulação de formas de vê-los e aceitá-los. “Ao invadir as ruas e avenidas destas cidades, mesmo que apenas simbolicamente, os homossexuais parecem expressar a vontade de saírem de seus guetos e provocarem um grande

debate social pelo direito à diversidade sexual (CÓRDOVA, 2006, p. 56)”. Na baila dessas transformações surgem as representações que Colling (2008) chama de heteronormativas, ou seja, *gays* com comportamentos masculinos que querem casar e ter filhos. E mesmo mantendo o estereótipo, dessa vez dentro do comportamento heterossexual, introduzem novos modos de representar, que segundo Colling (2008), tem sido elogiado pelos movimentos homossexuais. Exemplo foi o casal Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) em *Mulheres Apaixonadas* (2003), de Manoel Carlos que usou a escola, uma das instituições responsáveis pela formação do indivíduo, como cenário para a narrativa. Fórmula semelhante, no que diz respeito à seriedade no trato do tema, foi repetida em *Senhora do Destino* (2004-05, em reprise) de Aguinaldo Silva. As jovens Eleonora (Mylla Christie) e Jennifer (Bárbara Borges) se apaixonam, vão morar juntas e adotam uma criança. Ou seja, ultrapassa o simples revelar para a família, contribuindo para uma mudança social nesse tocante.

Evidencia-se dessa forma que a mensagem da telenovela não é unívoca. Pelo contrário, ela apropria-se do discurso social e o devolve em mais de uma representação. O público por sua vez a recebe e atualiza o conteúdo reiniciando o diálogo. Cabe agora verificar, como os atores sociais, representados nesse estudo pelos homossexuais, constroem sua fala sobre a homossexualidade a partir da telenovela.

O grupo de entrevistados, composto por 7 (sete) homossexuais foi submetido a entrevista por e-mail com uso de questionário estruturado. Nos casos de citação, por motivos metodológicos, foram utilizados nomes fictícios. Foram realizadas doze perguntas abertas, de forma a exigir respostas dissertativas. Para a realização da análise, as repostas foram retiradas da sequência e organizadas segundo um critério temático. O primeiro tema visa identificar qual a relação entre a homossexualidade na telenovela e a discussão do tema na sociedade e que outro interesse pode haver nessa abordagem. O segundo é o que pensam sobre a homossexualidade. No terceiro tema pretende-se captar a percepção em relação às representações homossexuais que tem sido apresentadas. No quarto, são verificadas outras produções audiovisuais que também tenham construído outros olhares sobre o homossexual. O quinto busca identificar o espaço da homossexualidade feminina na telenovela. E o sexto é a resposta ao problema geral da pesquisa, ou seja, se o atual discurso da telenovela tem de fato contribuído para mudar a forma como os homossexuais são tratados socialmente.

Todos reconhecem o diálogo que a telenovela mantém com o cotidiano na produção de valores. O retrato da realidade não pode excluir esse grupo que cresce e permeia todos os espaços sociais. 85% são unânimes na afirmação de que a abordagem homossexual cada vez mais frequente na telenovela é produto de interações preexistentes na esfera real.

Há, inegavelmente, um ‘rumor social’ em torno da questão da homossexualidade que aparece de diversas maneiras em uma grande variedade discursiva (revistas, jornais, teatro, música, piadas do cotidiano, no discurso das instituições religiosas, jurídicas, nas ações dos grupos organizados, paradas, etc. (Cauã, entrevista, 2009).

Concordam que o simples fato de representarem a homossexualidade contribui para minimizar o preconceito. “Todos os perfis de homossexuais apresentados pelas telenovelas já possuem, de cara, um ponto positivo, que é o de dar visibilidade a essas pessoas, sejam quais forem as formas utilizadas para representem-nas [...] trata-se, portanto, de influências mútuas (Glauber, entrevista, 2009)”.

No que se refere a percepção que os homossexuais tem de si mesmos, o critério de normalidade ainda é o elemento chave na autoaceitação dos homossexuais. Mesmo os que afirmam que é algo natural, fazem uso da frase “sou normal”. Atribui-se tal atitude ao estigma de anormais inculcados por alguns ramos das teorias psicanalíticas, pela medicina e pela Igreja. Um indicativo positivo nos entrevistados é a consciência de igualdade que possuem. Rafaela (entrevista, 2009), expressa isso através da fragilidade comum a todo e qualquer humano: “eu sangro, você sangra”. E Sérgio enfatiza: “uma outra forma de sexualidade!” Enfim, o referente para a percepção que cada um tem de si e do outro é a condição humana, portanto extrínseco aos limites da orientação sexual.

A representação homossexual na telenovela foi percebida como superficial, distorcida e cheia de estereótipos. “As pessoas não são mostradas na sua complexidade (Glauber, entrevista, 2009)”. Cauã (entrevista, 2009) afirma que essa forma rasa não pertence somente às representações homossexuais, mas se estende aos outros perfis sociais. Mesmo as novas propostas que tendem ao que COLLING (2008) chama de representação heteronormativa, esvaziam a qualidade multifacetada dos indivíduos homossexuais.

[...] um efeminado quebrando a munheca vestido de rosa, ou de uma mulher suja falando palavrão [...]. É verdade que essa imagem não foi tirada do vácuo, no



entanto é só mais um aspecto da coisa toda, o ruim são as generalizações (Rafaela, entrevista, 2009).

Foi solicitado que indicassem algum personagem que tenha provocado incômodo por sua atuação estereotipada. Dois citaram o personagem Danilo (Cláudio Heinrich) da novela *Os Mutantes*<sup>3</sup>, de Tiago Santiago. O personagem, namorado de Bené (Déo Garcez), era não só afeminado, mas extremamente exagerado em sua afetação.

Colocaram ele como uma mulher, Ele se comportava como uma mulher, ele tinha gestos de mulher, ele falava como uma mulher [...] E o homossexual, na grande maioria, não se comporta como o sexo feminino, ele se comporta como homem que tem sentimento por outro homem (Raul, entrevista, 2009).

Os entrevistados reconhecem que existe o *gay* afeminado e o nem tão sensível, a lésbica feminina e o “machão”, o transexual e o transformista. Percebem a gigantesca variedade de “cores e formas”. Sabem também da impossibilidade de representações que dêem conta de todos os perfis. Contudo, afirmam que há outras formas de fugir das enfadonhas generalizações, Construindo personagens mais profundos e complexos com narrativas que extrapolem a dimensão sexual.

Dois enredos foram apontados como propostas positivas da representação homossexual. O casal Eleonora e Jennifer em *Senhora do Destino* (foi lembrado por dois entrevistados), e o Júnior de *América* (também citado em duas entrevistas).

[...] duas mulheres diferentes, um médica outra estudante, se conhecem e começam a sentir uma atração. São pessoas como quaisquer outras. É essa naturalidade que me prende, a Eleonora é uma mulher forte, como qualquer outra, não ta influenciando uma garotinha, ta conhecendo uma mulher, ta fazendo uma aposta, como qualquer um de nós faz quando começar a se relacionar com uma pessoa, o que gosto também é que o pai da Eleonora é um daqueles nordestinos, cabra-macho, o que se aproxima ainda mais da nossa realidade. Têm os conflitos de geração, de cultura, muito bom (Rafaela, entrevista, 2009).

O casal Lucas e Tiago em *Paraíso Tropical* também foi citado. Porém, com um olhar que desconfia da proposta de “normatização” do homossexual pelos personagens. Estes apenas reforçaram os ditames de uma visão heterossexualista.

Os dois muito semelhantes em tudo: lindos, altos, brancos, inteligentes, másculos, usando terno, portando maletas e, talvez por isso, contracenando com um

<sup>3</sup> Novela da Rede Record estreada em 03 de junho de 2008 no horário de 20h40min.



macho riquíssimo, hétero e considerado galã (Tony Ramos) que pouco se importava com a homossexualidade e a relação amorosa dos seus dois funcionários homens. Ok, o autor mostrou algo completamente oposto ao perfil de viadinho que antes reinava nas telenovelas e os tirou da trama 'homossexualidade'. E isso é bom? Quer dizer que, para o *gay* ser bem aceito socialmente, ele precisa seguir aquele perfil? Precisa ser lindo, másculo, rico e inteligente? Por que não se pode ser viadinho? Por que não se deve se travestir? Sem contar que, por não tematizarem sua homossexualidade, o casal de Paraíso Tropical era MERO coadjuvante. Eles nem fediam, nem cheiravam (Glauber, entrevista, 2009).

Sabe-se também que a homossexualidade tem sido discutida por outros campos de ficção como as minisséries e os filmes. Embora, nem todos tenham citado personagens ou obras, o cinema pode ser considerado um campo fértil para representações menos estereotipadas. Houve duas referências ao filme norte-americano e canadense *O Segredo de Brokeback Mountain*, que conta a história de dois vaqueiros, Jack Twist (Jake Gyllenhaal) e Ennis del Mar (Heath Ledger), que se apaixonam em 1963. O filme documenta o complexo relacionamento emocional, sexual e romântico que eles passam a ter no curso de vinte anos<sup>4</sup>.

A pesquisa também dá sustento à afirmação de que a representação homossexual feminina ainda não conquistou o espaço que lhe cabe. 70% consideraram pequena a quantidade de personagens lésbicas nas telenovelas.

Acredita-se ainda que o fato de a telenovela mostrar que existem homossexuais, embora nem sempre da melhor forma, incita novas concepções, expõe o preconceito existente, mas, muitas vezes negado. Ajuda a quebrar o silêncio e a indiferença com que sempre foram tratados. Afetados ou normatizados, constroem a cada novela uma realidade que os percebem em diversos espaços e classes sociais.

Mas, quando indagados se a sociedade estaria preparada para o beijo *gay*, as opiniões de dividiram. Rafaela (entrevista, 2009) argumenta que o beijo homossexual em filmes já é liberado, inclusive nos nacionais. Sérgio (entrevista, 2009) afirma que “Isso não é novidade, em filmes ou videocliques isso acontece com frequência, então não acho que precisamos estar preparados com uma coisa que já é ‘costumeira’”. Outros afirmaram que o não só o beijo *gay*, mas o próprio preconceito familiar são barreiras que ainda precisam ser ultrapassadas.

<sup>4</sup> Sinopse do filme disponível no site: <<http://pt.wikipedia.org>>



## Considerações finais

De qualquer forma, todas as respostas convergem para uma conclusão: as influências mútuas precisam continuar. Abordagens que explorem minimamente a pessoa homossexual em sua complexidade, contribuirão para formar no imaginário coletivo uma imagem desvinculada da dimensão sexual. Não significa dizer que se deve torná-los assexuados, e sim que precisam ser vistos como integrantes do mundo real, que precisam de laços familiares, afetivos e conjugais. O respeito pode até ser imposto, mas a aceitação é uma conquista lenta e gradual.

A telenovela contribui para uma maior discussão e aceitação da homossexualidade na sociedade. Sabe-se que a intolerância alimentada durante séculos não será dissolvida tão rapidamente. Pelo contrário, assim como o preconceito racial, a negação do amor entre iguais permanecerá internalizada por mais algum tempo. Contudo, a fala dos entrevistados serviu pra mostrar que novos olhares estão sendo construídos. A idéia de anormal, doente e pecador cedem ou dividem o lugar à de seres humanos com direito à igualdade e respeito.

Desta forma conclui-se que o fato da telenovela ser um produto simbólico com popularidade mundial acaba produzindo efeitos antagônicos. Seu alcance massivo, na medida em que torna a homossexualidade um tema presente no cotidiano do público, induz à criação de novos discursos sociais. Contudo, o mesmo fator popularidade limita a abordagem, por exemplo, do “beijo gay”, uma vez que introduz um processo muito além das expectativas sociais hegemônicas, conseqüentemente impede-se o aprofundamento dos relacionamentos homossexuais nos enredos.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *A Indústria Cultural*. In COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros. *O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia*. São Paulo: Annablume, 2000.

CALZA, Rose. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996.



COLLING, Leandro. *Homoerotismo nas telenovelas da Rede Globo e a cultura*. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007. v. 1. Disponível em: <[http://www.cult.ufba.br/biblioteca\\_enecult\\_2007.html](http://www.cult.ufba.br/biblioteca_enecult_2007.html)>. Acesso em: 15 abr. 2009.

CÓRDOVA, L. F. N. *Trajetórias de homossexuais na ilha de Santa Catarina: temporalidades e espaços*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/Luizfertese.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2009.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. *A Radicalização de Beto Rockefeller: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira*. In: *I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação*, Santiago, p. 01-29, abr. 2007. Disponível em: <[http://fcom.altavoz.net/prontus\\_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/07\\_cristina\\_brand\\_uo.pdf](http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/07_cristina_brand_uo.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2009.

FOGOLARI, Élide Maria. *O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem*. São Paulo: Paulinas, 2002.

FREY-VOR, Gerlinde; MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela e soap opera*. Comunicação & Educação, São Paulo, v.2, n.6, p. 47-57, mai./ago. 1996. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/search/advancedResults>>. Acesso em: 03 abr. 2009.

LAURENTINO, Adriana. et al. *Radionovela: a família de seu Zé, um estudo sobre os caminhos percorridos pela radionovela*. In: INTERCOM, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, p. 01-07, ago./set. 2007. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/expocom/expocomnacional/index.php/RTV-NAC/article/viewFile/57/108>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. São Paulo: Scipione, 1994.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOGADOURO, Cláudia de Almeida. *As novelas na década de 70 na TV Globo: as experimentações que pensavam o Brasil*. In: INTERCOM, XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, p. 01-14, set. 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/indiceautor.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PIQUEIRA, M. T.. O real, o nacional e o popular nas telenovelas da Globo da década de 1970. In: XIX Encontro Regional de História - ANPUH, 2008, São Paulo. XIX Encontro





Regional de História - ANPUH. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Disponível em:  
<<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Mauricio%20Tintori%20Piqueira.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2009.

REDONDO, L. P. B.. *A Telenovela Brasileira: uma Apresentação do seu Formato e dos seus Aspectos Principais*. Cenários da Comunicação, v. 6, p. 141-147, 2007. Disponível em:  
<[http://www4.uninove.br/mkt/publicacoes\\_cient\\_01.php](http://www4.uninove.br/mkt/publicacoes_cient_01.php)>. Acesso em: 08 mai. 2009.

SANTOS, Nadja Lígia Chagas; BUENO, Maria; TEIXEIRA, Paula. *O Discurso Narrativo das Telenovelas: O Folhetim*. In: INTERCOM, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, p. 01-11, set. 2006. Disponível em:  
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1252-1.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

SYDENSTRICKER, Iara. *Telenovelas latino-americanas: é tudo sempre a mesma coisa?* In: *I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação*, Santiago, p. 01-12, abr. 2007. Disponível em:  
<[http://fcom.altavoz.net/prontus\\_fcom/site/artic/0070416/asocfile/20070416090408/01\\_iara\\_sydenstricker.pdf](http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/0070416/asocfile/20070416090408/01_iara_sydenstricker.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2009.

