



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

JESSICA MARIA NOBREGA DA SILVA SOUZA

HOMOAFETIVIDADE FEMININA: uma análise comparativa das telenovelas *Torre de Babel* (1998-1999) e *Em Família* (2014)

PARNAÍBA-PI
2024

JESSICA MARIA NOBREGA DA SILVA SOUZA

HOMOAFETIVIDADE FEMININA: uma análise comparativa das telenovelas *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014)

Artigo apresentado à Universidade Estadual do Piauí, campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em História.
Orientador: Prof. Dr. Danilo Alves Bezerra
Coorientador: Prof. Dr. Otávio Erbereli Junior

JESSICA MARIA NOBREGA DA SILVA SOUZA

HOMOAFETIVIDADE FEMININA: uma análise comparativa das telenovelas *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014)

Artigo apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura Plena em História, do Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira da Universidade Estadual do Piauí, para a obtenção do grau de licenciada em História.

Este exemplar corresponde à redação final do artigo avaliado pela banca examinadora em 08 de janeiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Danilo Alves Bezerra (Orientador)
Universidade Estadual do Piauí

Prof. Dr. Otávio Erbereli Junior (Coorientador)

Prof. Dr. Ruan Nunes Silva (Examinador Externo)
Universidade Estadual do Piauí

Prof. Dr. Fernando Bagiotto Botton (Examinador Interno)
Universidade Estadual do Piauí

Prof. Dr.^a (Suplente)
Universidade Estadual do Piauí

HOMOAFETIVIDADE FEMININA¹: uma análise comparativa das telenovelas *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014)

Jessica Maria Nobrega da Silva Souza

Orientação: Prof. Dr. Danilo Alves Bezerra

Coorientação: Prof. Dr. Otávio Erbereli Junior

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar, comparativamente, as telenovelas da Rede Globo, *Torre de Babel* (1998) e *Em família* (2014), com a finalidade de compreender, historicamente, como ocorreram as representações homoafetivas entre mulheres, utilizando, assim, as duas tramas teleficcionais que, separadas temporalmente por dezesseis anos, apontam semelhanças e também diferenciações na abordagem da emissora global para com a existência lésbica televisionada em horário nobre. Dividido em cinco seções, o trabalho parte da telenovela enquanto produto comercial de estimada popularidade, seguindo para a contextualização dos personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo a partir dos anos 1970, encerrando com as duas últimas seções que examinam a representação das personagens homoafetivas utilizando do discurso em torno da lesbianidade elaborado por Denise B. Portinari.

Palavras-chave: Telenovela, Lesbianidade, Representação.

INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira, enquanto gênero ficcional e produto comercial, inicia a sua trajetória importada do exterior, mas ganha a sua devida popularidade ao distanciar-se do estilo de contar histórias já existentes em outros países, inserindo, assim, as características próprias do gênero no Brasil, com enredos e personagens carregados de camadas complexas, mesmo que alinhados aos clichês narrativos da própria teledramaturgia.

Nesse sentido, a teleficção brasileira, sobretudo a partir dos anos 1960, adiciona temáticas cada vez mais ousadas em prol de conquistar a audiência telespectadora, gerando discussões, mesmo fora da telinha, a respeito do conteúdo assistido. Dentro da gama de temáticas propostas, muitas vezes, ainda tabu social, a pauta homossexual/homoafetiva surge como um assunto divisor de opiniões, seja por parte do público conservador, que rejeita a presença de uma outra sexualidade televisionada, seja por outra parte, reivindicando que os personagens e/ou as relações homossexuais possam ser retratadas com a devida naturalização.

¹ No decorrer do texto serão utilizados os termos homoafetividade, homossexualidade feminina e lesbianidade para referir-se aos relacionamentos afetivos e sexuais entre mulheres tanto lésbicas quanto bissexuais.

Desse modo, as inquietações apresentadas neste artigo se referem à narrativa de duas telenovelas da emissora Rede Globo, *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014), a partir das personagens Leila e Rafaela, da primeira, e Clara e Marina, da segunda. Analisando, assim, a forma como as personagens foram representadas e as motivações para a rejeição homoafetiva de uma em contrapelo com a aceitação da outra, a partir das matérias nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*, que denotam essas mudanças na perspectiva telespectadora no período de exibição das duas obras ficcionais, além dos trabalhos de Peret (2005), e Coelho; Reis (2019), que apresentam a recepção das personagens homoafetivas perante o público brasileiro.

A análise das duas telenovelas é feita a partir dos capítulos de aparição das personagens homoafetivas, sendo utilizado como referencial teórico a obra desenvolvida por Denise P. Portinari acerca do discurso social em torno da lesbianidade, em especial o conceito de lésbica-significante e também do silenciamento em torno dos relacionamentos entre mulheres.

Com relação à estrutura deste artigo, ele é dividido em cinco partes; a primeira contextualiza a chegada da telenovela nos lares brasileiros; a segunda, utilizando do quadro mapeado por Silva (2015), examina as características vigentes dos personagens homossexuais nos anos de 1970 a 2013, dando ênfase na homoafetividade feminina; na terceira é apresentada a forma como as duas telenovelas serão utilizadas como fonte histórica; e nas duas últimas as telenovelas são examinadas a partir das suas similaridades e diferenças narrativas nos dezesseis anos em que são separadas.

Alicerçado nos conceitos postulados pelo referencial teórico escolhido, o trabalho tem como finalidade desenvolver um debate bibliográfico em torno das duas telenovelas brasileiras, *Torre de Babel* e *Em Família*, tendo em vista as diferenciações e semelhanças nas representações das personagens lésbicas/bissexuais de ambas as tramas, indicativas, portanto, das transformações geradas pelos diferentes contextos históricos nos anos de exibição das telenovelas.

PESQUISA DAS TELENÓVELAS A PARTIR DAS FONTES AUDIOVISUAIS

De acordo com Garcia (2014), por muito tempo na historiografia a televisão e as suas produções não eram consideradas campos de análise histórica por serem consideradas alienantes e de pouco valor histórico. No entanto, a partir da inserção de variados objetos de pesquisa pela Nova História, as telenovelas mostram-se um campo fértil para a compreensão da cultura e a forma como as mentalidades, de uma determinada sociedade, podem ser transmitidas por meio da comunicação televisiva.

O melodrama televisual está presente na memória social dos países latino-americanos e constituem-se elementos de fundamental importância para a reflexão histórica, tanto sobre o meio televisivo como sobre o seu conteúdo. [...] Ao trabalhar imagens em uma ficção televisiva, o historiador tem um registro de memória, pois neles estão contidos enunciados ideológicos, representações e práticas sociais, nas quais os personagens podem ser entendidos como alegoria de seu próprio tempo (Garcia, 2014, p. 6).

Porém, assim como outros objetos de pesquisa, a telenovela precisa ser contextualizada a partir de uma série de fatores como o seu contexto histórico e a quem a narrativa televisiva interessa, afinal de contas, existe a possibilidade da ficção ser utilizada ideologicamente pelos autores, pela emissora ou mesmo através de censuras e modificações narrativas, de acordo com uma imposição política ditatorial, como a exemplo das telenovelas brasileiras *O Bem Amado* (1973) e *Roque Santeiro* (1975), a primeira censurada em partes e a segunda proibida de ser exibida, naquele ano.

Ademais, para traçar a pesquisa de uma ou mais telenovelas é preciso utilizar-se de outras fontes para embasar a tese, como os jornais na época de exibição, entrevistas com os autores e/ou atores, sinopse da narrativa, memórias dos telespectadores ou outros envolvidos na teleficção, além também dos índices de audiência que, muitas vezes, apontam possibilidades sugestivas (Garcia, 2017).

Napolitano (2008) aponta a forma do pesquisador analisar o material televisivo. Segundo o autor, é importante um fichamento dos capítulos que serão investigados, contendo uma sinopse, tempo de duração, autores e atores, além da função e o papel dramático desempenhado pelos personagens envolvidos.

É muito importante, principalmente no caso das telenovelas e menos nas minisséries, a identificação e análise dos chamados “núcleos dramáticos” e sua teia de relações ficcionais, pois normalmente esses núcleos condensam características e valores sociológicos num conjunto de personagens bem estereotipados, sendo um canal para perceber os valores ideológicos que estão em jogo e as formas de encenação da sociedade e suas tensões (Napolitano, 2008, p. 279).

Uma outra questão levantada por Napolitano (2008) diz respeito aos meios de se conseguir colher as informações nas próprias fontes televisivas, tendo em vista as limitações de acesso, principalmente, na época da escrita do seu livro, já que a maioria dos arquivos eram privados e pertencentes às próprias emissoras.

Nesse sentido, algumas telenovelas eram impossibilitadas como objeto histórico, pois as emissoras não disponibilizavam publicamente, após a exibição. Outras, com sorte, ainda eram vendidas, através do formato digital dos DVD's para quem pudesse pagar. No entanto, a partir de 2015, a Rede Globo disponibilizou a plataforma virtual de *streaming* Globoplay, facilitadora ao trabalho dos historiadores na catalogação das obras teleficcionais disponíveis.

Tendo em vista essa acessibilidade, a presente pesquisa utiliza as duas telenovelas, *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014), como fonte audiovisual por meio do *streaming* Globoplay, disponibilizado pela Rede Globo nas plataformas digitais, onde os capítulos de ambas as produções ficcionais estão completos e na íntegra para os assinantes da plataforma.

Portanto, todos os capítulos de aparição das personagens homoafetivas em ambas as tramas foram analisados e fichados para a devida averiguação. A primeira, escrita por Silvio de Abreu, é exibida de 1998 a 1999 em 203 capítulos, porém, o casal lésbico aparece apenas nos 45 primeiros capítulos, antes da exclusão na trama. A segunda, escrita por Manoel Carlos, é exibida no ano de 2014 em 143 capítulos e o casal aparece a partir do capítulo 10 até o fim da trama.

A INCORPORAÇÃO DA TELENOVELA NO COTIDIANO BRASILEIRO

Em 18 de setembro de 1950, o primeiro aparelho televisivo chega no Brasil, inicialmente, na cidade de São Paulo, por Assis Chateaubriand – fundador da extinta TV Tupi, também a primeira emissora aberta do país. Sem o empresário ter uma dimensão real, um simples aparelho de imagem e som, nas décadas subsequentes, tornar-se-ia um dos maiores produtos comerciais, com programas variados e, especialmente, a teledramaturgia que, mesmo sendo inicialmente importada do exterior, acabou não só sendo comercialmente rentável, como também geradora de tendências e comportamentos sociais.

A primeira emissora, não por acaso chamada TV Tupi, fazendo assim alusão aos povos originários do Brasil, com o logotipo de uma criança indígena embranquecida e com antenas no lugar do cocar, sinaliza o uso da televisão no papel de integração nacional, ao mesmo tempo que busca inspiração no exterior, sobretudo nos Estados Unidos da América (EUA), onde o produto já tinha mercado e popularidade (Appadurai, 1999 *apud* Hamburger, 2011).

Sendo a televisão um produto novo no Brasil, havia uma tentativa de convencimento, tanto aos possíveis patrocinadores quanto aos telespectadores, acerca da potencialidade desse meio de comunicação que já conservava de um certo sucesso proeminente no exterior e que poderia ser um campo fértil também no Brasil, que já experimentara o sucesso das rádios.

Diante da inovação ainda experimental, a grade televisiva na década de 1950 ainda não possuía características muito autênticas, incorporando, assim, programas estrangeiros de popularidade e, também, adaptando a programação da rádio com o sucesso das populares radionovelas, de modo que o que antes era apenas ouvido, agora poderia ser visualizado. A priori, essa novidade causou estranhamento àqueles que não estavam acostumados com as imagens, inclusive alguns atores e apresentadores que precisavam não apenas utilizar a voz, mas também a sua imagem, adaptando o cenário aos novos tempos (Baracho, 2007).

Além disso, os programas televisivos ocorriam com pouca regularidade na programação e no formato ao vivo devido aos poucos recursos disponíveis, visto que não utilizavam ainda dos famosos videoteipes que, mais tarde, seriam responsáveis por possibilitar maior qualidade de produção audiovisual (Rosado, 2017).

Nesse sentido, a primeira telenovela *Sua Vida Me Pertence*, exibida em 21 de dezembro de 1951 e protagonizada por Vida Alves e Wálter Foster, além de não ser exibida diariamente, durava entre 15 a 20 minutos, contou com apenas 15 capítulos no total, marcando também a história da teledramaturgia por inaugurar o primeiro beijo brasileiro de forma televisionada, beijo esse considerado tabu tanto para o público quanto para os próprios atores. Segundo o jornal *O Globo*,

[...] não há qualquer registro do episódio, pois o fotógrafo da TV, sem perceber o valor histórico do momento, não quis retratar a cena porque acreditava que ninguém iria publicá-la, devido aos costumes rígidos da época. (Coppi, 02 dez. 2016)

Ou seja, desde a sua origem, a telenovela consolida-se por gerar debates e, por vezes, até polêmicas no cotidiano brasileiro, mas ainda sem as características tão próprias do gênero, já que as primeiras narrativas, por serem importadas de folhetins literários e de países estrangeiros, não possuíam uma identidade verdadeiramente nacional.

Somente anos mais tarde, com a chegada dos videoteipes², surgiram as programações gravadas e editadas com antecedência, além da possibilidade de enredos mais complexos e de cenários mais diversificados com gravações externas, surgindo, assim, a telenovela *Beto Rockfeller* (1968), pioneira por conseguir dialogar com a realidade brasileira e causar uma identificação direta com o público (Hamburguer, 2011).

Isso ocorreu porque a trama *Beto Rockfeller*, localizada em uma geografia familiar na cidade de São Paulo, rompe com uma característica teleficcional muito presente até hoje nos

² Equipamento utilizado tanto para registrar quanto para reproduzir imagens e sons em uma fita magnética.

enredos teleficcionais mexicanos, cuja dramatização é fortemente pautada na visão maniqueísta de bem e mal, em que o protagonista nunca demonstra atitudes controversas, enquanto que o vilão representa uma figura má por natureza sem chance de regeneração.

Nesse caso, o protagonista Beto Rockfeller, diferentemente dos personagens anteriormente apresentados nas narrativas, representa uma espécie de anti-herói, com um caráter por vezes dúbio, cometendo erros e acertos de forma realista e, assim, causando uma imediata identificação com o público brasileiro.

Posterior ao pioneirismo da TV Tupi e da fórmula do sucesso de suas telenovelas, surgiu a Rede Globo³, emissora que, sem dúvidas, soube utilizar muito bem dos meios ao alcance, consolidando-se assim como o maior canal da televisão aberta e a maior produtora de teledramaturgia do país.

A emissora soube captar muito bem a fórmula do sucesso, tornando a telenovela parte integrante do cotidiano brasileiro através da programação horizontal⁴, criação da TV Excelsior – mais tarde desfeita devido aos problemas com o Governo Militar –, mas emplacada de fato pela emissora do *plim plim*⁵, que não mediu esforços para ser a referência número um no gênero televisivo (Hamburguer, 2011).

Com a programação horizontal, existia uma variedade de programas durante o dia e para todos os tipos de público, além da ampla cobertura nacional através de filiados da emissora em praticamente todo o país. Dessa maneira, a Rede Globo acabou atingindo um número máximo e diverso de telespectadores de todas as idades e classes sociais, fazendo-se presente no cotidiano de muitas famílias, que se reúnem, diariamente, ansiando pelo desenrolar de cada capítulo das telenovelas.

Ademais, a Rede Globo, em consonância com o “milagre econômico” no Governo Militar, desloca para as telinhas tudo de mais modernizante e de tendência estrangeira. Nesse momento, há um fluxo grande de pessoas saindo da região rural para as cidades grandes, em busca da fatia do bolo milagroso, seja com a casa própria ou, agora, com a possibilidade de consumir bens duráveis importados do exterior, como a própria televisão que, através da emissora Globo, pautaria com frequência a modernidade em suas obras, como apontado por Esther Hamburguer:

³ Emissora fundada em 1965 pelo jornalista Roberto Marinho.

⁴ A programação horizontal consiste nos programas televisivos em uma mesma faixa horária e em diferentes dias da semana.

⁵ Representa a modernidade exposta pela Rede Globo, através de um logotipo com cores metálicas e ao som da sua marca registrada, o *plim plim*.

Em sintonia com a construção do “país do futuro”, a novela articula a vida de cerca de quarenta personagens em planos curtos, editados de maneira acelerada. O visual rápido, associado a vinhetas de abertura que usam efeitos eletrônicos, reforça a mensagem high tech da emissora líder. Com o aumento do número de personagens, tramas e cenários, as tramas das novelas se tornam mais complexas e menos lineares (Hamburguer, 2011, p. 79).

Por muito tempo, a Rede Globo quase monopolizou a telecomunicação, especialmente, pelo acertado sucesso das telenovelas, sucesso esse que nenhuma outra emissora alcançou o mesmo êxito⁶, além disso, houve o investimento pela emissora global em equipamentos que possibilitassem uma maior qualidade nas transmissões, anulando quase toda possibilidade de concorrência (Hamburguer, 2011).

Todavia, nos anos 1990, a Rede Globo experimentou pela primeira vez a possibilidade de perda de audiência, com as chamadas disputas pela audiência, principalmente pela TV Manchete que, caminhando na direção contrária, apostava em uma trama antagônica à modernidade através da telenovela *Pantanal* (1990), em que o espaço apresentado não era mais a metrópole urbana e tecnológica, mas sim o idílico, com personagens e histórias cheias de misticismos (Campanella, 2011).

Dessa maneira, na medida em que as emissoras visavam alcançar determinados públicos, eram acrescentadas, também, novas temáticas aos enredos. Isso porque antes os temas restringiam-se às histórias de amor folhetinescas com um viés melodramático e pouco problematizador, então, com o passar do tempo, houve mudança e ampliação nas tramas, discutindo assim, gradativamente, assuntos mais polêmicos, como divórcio, aborto, corrupção, desigualdade social, doação de órgãos, dependência química, homossexualidade, etc. De acordo com Marques e Lisboa Filho,

A telenovela brasileira incorporou de tal forma o seu papel social em relação à sociedade, que como um dos principais formatos da televisão brasileira, acaba por representar o espelho social que reflete aquilo que está exposto, remetendo à incorporação da naturalidade na narrativa (Marques; Lisboa Filho, 2012, p. 80).

Com a inserção desses temas nas telenovelas, assistidas cotidianamente por um vasto público, surgem debates a partir das opiniões dos telespectadores, criando assim uma atmosfera que conecta o ficcional à realidade. Ou seja, famílias se reúnem para assistir o capítulo diário

⁶ Grandes emissoras de renome decaíram por fatores financeiros, como no caso da pioneira TV Tupi, ou por divergências com o Governo Militar, a exemplo da potencial TV Excelsior.

de determinada telenovela e, mesmo após o fim, aqueles acontecimentos fictícios, mas com características realistas próprias do gênero, continuam a fazer parte do ambiente familiar e, no dia seguinte, entre amigos ou mesmo desconhecidos na fila de um supermercado, por exemplo, torna-se um assunto que, por vezes, chega a unir e/ou dividir opiniões.

E, devido à característica única da telenovela ser um formato aberto⁷, podem assim ser modificadas no decorrer da trama a depender da aceitação ou rejeição do telespectador. Nesse sentido, de maneira dialética, as tramas novelísticas influenciam o público, tanto se tratando das vestimentas, gírias, bordões ou do próprio comportamento, assim como as opiniões dos telespectadores, também, modificam o direcionamento da história e o destino de personagens, como apontado por Lopes,

A partir dos anos 80 e 90, as telenovelas passam a abordar temáticas sociais como política e liberação de costumes, ganhando cada vez mais uma função social, educativa e informativa, fundamental para as mudanças necessárias ao país. Não obstante, as telenovelas de forma alguma deixam de ser produtos culturais, já que a produção televisiva sempre foi pautada pela lógica do mercado e o conteúdo das telenovelas é alterável de acordo com a opinião pública. As telenovelas pertencem a um universo de significação, intervenção, discussão e introdução de hábitos e valores, que influencia e é influenciada pelos receptores (Lopes, 2016, p. 1).

Portanto, algumas temáticas consideradas polêmicas já serviram para causar polarização entre os audientes da teledramaturgia; outras vezes, por conta de um alto índice de rejeição e/ou críticas, acabaram por fazer com que autores mudassem o rumo dos personagens ou da narrativa na busca por “salvar” a audiência. De acordo com a dissertação de Silva (2015), dentre os temas considerados sensíveis na História da Teledramaturgia, gênero e sexualidade encontram-se como os tópicos mais controversos devido à forma que a narrativa televisiva apresentou os personagens e, também, como os telespectadores enfrentaram, ao longo das décadas, a representação dos corpos dissidentes⁸ na telinha.

APARATO GERAL DE PERSONAGENS NÃO-HETEROSSEXUAIS NA TELEDRAMATURGIA DA REDE GLOBO (1970-2014)

⁷ Devido à extensa quantidade de capítulos e de duração, as tramas narrativas são escritas enquanto vão ao ar.

⁸ Corpos que existem à margem da sociedade, como por exemplo o grupo social LGBTQIAPN+.

Os personagens fora da lógica normativa de gênero, desde a sua primeira aparição no início da década de 70, com o costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) em *Assim na Terra como no Céu* (1970) – no contexto ainda de censura do período ditatorial –, até os anos posteriores com a inserção já de casais homoafetivos nas tramas, sofrem forte apelo do público, seja por uma parte da sociedade contrária à existência televisionada de personagens vinculados ao grupo social LGBTQIAPN+, seja por aqueles que cobram a representação desses corpos de forma naturalizada.

Sendo assim, na medida em que a questão ganha espaço tanto dentro quanto fora da tela, surgem debates polarizados sobre a necessidade de inserção desses personagens e, quais os limites possíveis de serem ultrapassados para a manifestação de afetividades que fogem à norma de gênero no horário nobre da tevê aberta.

Desde o surgimento do primeiro personagem homossexual, os autores das telenovelas ousaram, pouco a pouco, na representação de relacionamentos homoafetivos, tanto entre homens como entre mulheres, mas a ousadia sempre apontou seus limites devido à aceitação ou rejeição do público e, muitas vezes, essas representações mostraram-se negativas, contendo estereótipos de gênero ou mesmo conservando uma lógica normativa (Silva, 2015).

Nesse sentido, Silva (2015) aponta três categorizações, ao longo das décadas, utilizadas pela Rede Globo para definir os personagens LGBTQIAPN+, mas o enfoque desse artigo são os personagens homossexuais, em especial, os casais formados por mulheres. De acordo com a autora, entre 1970 a 2013, aparecem 62 novelas com 126 personagens LGBTQIAPN+, sendo a maioria masculina, com 76 personagens, e a minoria feminina, com apenas 24, divididos ainda nas categorias, *camp*⁹ – para homens – e *butch*¹⁰ – para mulheres –, ou o/a personagem heteronormativo/a¹¹. (Silva, 2015).

Na primeira década, apenas oito personagens apareceram, sendo seis homens e duas mulheres. O primeiro personagem, representado por Ary Fontoura, era um costureiro que se enquadrava na categoria de *camp*, já que, além de carregar consigo uma profissão considerada feminina, também era marcado por uma comicidade na trama devido aos seus trejeitos

⁹ O termo *camp* se refere aos homens, sobretudo gays, que apresentam características afeminadas e pouco normativas.

¹⁰ O termo *butch* se refere às mulheres, em especial as lésbicas, desfeminilizadas, fora do padrão normativo de gênero.

¹¹ O termo heteronormatividade, ao colocar a heterossexualidade como norma, impõe socialmente os papéis que cada um deve desempenhar, de acordo com o seu gênero.

dissonantes à performatividade de gênero. Esse tipo de personagem como alívio cômico ainda é visto em diversas tramas, no decorrer das décadas subsequentes.

Ainda na mesma década, a primeira apresentação do homossexual heteronormativo, aparece em *O Rebu* (1974), com a história do banqueiro Conrad (Ziembinski) que, por ciúme de Cauê (Buza Ferraz), a quem mantinha uma relação implícita na história, assassina a namorada do personagem. Na mesma telenovela surge, ainda que de forma sutil, as primeiras personagens homossexuais femininas da Rede Globo, com Roberta (Regina Vianna) e Glorinha (Isabel Ribeiro), ambas também heteronormativas que, terminam seus respectivos casamentos com homens para ficarem juntas ao fim da trama.

Após *O Rebu* e até o final da década de 70, apenas homens gays na categoria de *camp* e heteronormativos aparecem, sendo possível, apenas em *Ciranda de Pedra* (1981), o surgimento de uma personagem lésbica, categorizada por Silva (2015) como *butch*, mas sem a existência de qualquer relacionamento amoroso com outra mulher ou menção explícita à sua sexualidade.

Somente nos anos 80, em *Vale Tudo* (1988), novas personagens lésbicas, ainda que somente na categoria heteronormativa, reaparecem com uma história polêmica para o período. O conflito gira em torno de Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin). Após 20 anos de união estável, Cecília morre em um acidente de carro, gerando uma discussão sobre os direitos de sua companheira sob os seus bens. Mesmo sendo um tema inovador e importante para a década de 80, alterações precisaram ser feitas na narrativa, devido à censura.

A trama sofreu vetos da Censura Federal: vários diálogos entre as personagens Laís e Cecília tiveram de ser reescritos, depois que foi censurada a cena em que as duas contavam a Heleninha (Renata Sorrah) sobre os preconceitos de que eram vítimas devido ao seu relacionamento (Memória Globo, 29 out. 2021).

Entretanto, mesmo com a impossibilidade de expandir os debates em torno dos relacionamentos homoafetivos entre mulheres, a trama é destaque quando se trata de representação, pois consegue, na medida do possível, naturalizar as relações entre pessoas do mesmo gênero, além de conceder um final feliz para a personagem Laís que, na ficção, termina a sua história de forma romântica com Marília (Bia Seidl), mesmo que sem demonstrações afetivas.

No mesmo ano outra telenovela apresentou uma personagem feminina, consideravelmente ambígua. A Mendonça (Débora Duarte), chamada assim pelo seu sobrenome, em *Bebê a Bordo* (1988), inicialmente, aparece caracterizada como *butch* por ser *desfeminilizada*, demonstra interesse sexual por outras mulheres e, às vezes, até prefere ser

tratada no masculino, porém, no decorrer da telenovela, há uma ruptura, transformando Mendonça em uma mulher feminina e que se envolve sexual e afetivamente com um homem.

Importante ressaltar que em momento algum a ficção apresenta a sexualidade da Mendonça como uma mulher bissexual ou mesmo que redescobre a sua sexualidade, se relacionando assim com homens. Ao contrário, toda a narrativa da personagem gira em torno de suas características fora do padrão heteronormativo, de uma maneira até explicitada para a época, ocorrendo somente a partir da resolução de um trauma de infância – implícito na história –, um deslocamento tanto da expressão de gênero como da sexualidade da personagem.

Em um salto para a metade dos anos 90, aconteceu, de forma inédita, a formação de um casal interracial composto por dois homens na telenovela *A Próxima Vítima* (1995). Como mencionado anteriormente, um casal formado por duas mulheres já havia aparecido pela primeira vez em *O Rebu*, ainda que de forma curta e implícita, enquanto que os personagens homossexuais masculinos apareciam apenas de forma individual ou com uma pequena menção aos seus relacionamentos amorosos, não sendo aprofundados pelo enredo.

Desse modo, os personagens Jefferson e Sandrinho rompem com a barreira representativa, ao passo que em *A Próxima Vítima* construiu-se desde uma relação de amizade à descoberta de um amor romântico, causando simpatia aos telespectadores, que acompanharam o desenvolvimento dos personagens, a “saída do armário” gradual e os seus conflitos familiares em torno da sexualidade.

As marcantes “saídas do armário” são comuns, sobretudo a partir da década de 90, com a “narrativa da revelação”, tentativa muito comum dos autores das telenovelas em não causar uma rejeição imediata do público ao mostrar uma sexualidade desviante da norma estabelecida. Nesse sentido, as pistas são apresentadas nas entrelinhas para os telespectadores até a chegada do ápice, que é a revelação da sexualidade – quase sempre só ao final da trama – e todas as consequências seguintes (Oliveira, 2002).

No final da década, há uma quebra da narrativa da revelação em *Torre de Babel* (1998), porém, como efeito dessa mudança, as personagens Leila (Silvia Pfeiffer) e Rafaela (Christiane Torloni) sofrem boicote e precisam ser retiradas da trama, no capítulo 45, marcado pela explosão do *Shopping Center*, em que, simbolicamente, são queimadas na telenovela e repudiadas pelo público.

Após o insucesso de *Torre de Babel*, propositalmente ou não, os autores optaram pela narrativa de revelar a sexualidade dos personagens novamente. Já no começo dos anos 2000, *Mulheres Apaixonadas* (2003) utiliza da revelação, mas dessa vez no meio da trama, podendo

assim desenvolver melhor as personagens Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli), adolescentes que viviam os conflitos e as dúvidas da idade.

Além da aparição de um relacionamento homossexual entre adolescentes, com Clara e Rafaela, também foi possível o primeiro selinho entre um casal de mulheres lésbicas/bissexuais, mas isso aconteceu apenas pela utilização de um mecanismo que não causasse rejeição do público.

Para que o beijo pudesse ser mostrado, o autor criou uma cena na qual elas interpretavam Romeu (Rafaela) e Julieta (Clara), o que restabeleceu a ordem convencional sem provocar a ira dos conservadores. Importante ressaltar que essa foi a primeira novela cujo casal de lésbicas conseguiu sobreviver por todo o processo de transmissão (Borges, 2007, p. 376).

No ano seguinte, *Senhora do Destino* (2004) também forma um casal composto por duas mulheres, Eleonora (Mylla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges), a primeira já assumida para si como lésbica e a segunda no processo de descoberta da sua sexualidade. Assim como as personagens da telenovela anterior, na história das personagens também se utilizou a narrativa da revelação no meio da trama, explorando os conflitos de Jenifer, desde a negação inicial em ser lésbica, até a coragem de assumir o relacionamento para a família e para a sociedade, fato que não causou rejeição imediata do público, como em *Torre de Babel*.

Ao contrário do único selinho dado por Clara e Rafaela, em *Senhora do Destino*, Eleonora e Jennifer trocam naturalmente selinhos em algumas cenas, sem a utilização de um recurso, como no primeiro casal, além de cenas mais íntimas entre as duas na cama, fazendo alusão a uma relação sexual subentendida. Mesmo com esses pequenos avanços, o pioneirismo mais marcante da telenovela fica a cargo da temática da homoparentalidade – mesmo que somente nos capítulos finais da trama – já que as personagens terminam juntas e com um filho adotivo.

Em *América* (2005) é a vez da representação masculina com o casal Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro), tornando a trama ousada por tratar a homossexualidade no meio rural. Neuta (Eliane Giardini), mãe de Júnior, faz cobranças para que o filho se interesse pela fazenda e case com uma mulher. O personagem, por sua vez, sonha secretamente em ser estilista de moda e, mesmo namorando com mulheres para satisfazer as expectativas da mãe, desenvolve uma paixão correspondida – e, inicialmente reprimida – por Zeca, o novo peão contratado.

Alguns pontos merecem destaque, como a exemplo do personagem Zeca, construído como por completo heteronormativo, trabalhando em um ambiente majoritariamente

heterossexual e, por vezes, até machista, mas que assume a bissexualidade de forma naturalizada, disposto assim a exteriorizar um relacionamento afetivo com Júnior.

No entanto, mesmo com os pontos positivos, diferentemente da telenovela anterior, aqui os personagens trocaram pouquíssimas carícias no decorrer da trama e, no capítulo final, tiveram o beijo censurado, além da cena deletada dos arquivos da Rede Globo. O ator Bruno Gagliasso comentou o ocorrido nas suas redes sociais:

Toda novela com personagens LGBTQIA+ tinha essa expectativa. Será que agora vai? E nunca ia... A tal “cena do beijo” foi a minha última naquela novela. Gravamos a cena, ficou bem bonita e eu tinha certeza que finalmente iria rolar o tal “beijo gay”. No último capítulo, Zeca e Junior em clima de romance, trilha sonora e... CORTA! Pois é... a cena NUNCA foi ao ar. (Gagliasso, 27 jun. 2024).

Nos anos seguintes, outras telenovelas tematizaram a questão LGBTQIAPN+, mas sem grandes transformações. No remake *Ciranda de Pedra* (2008), diferentemente de 1981, a tenista Letícia não tem uma expressão de gênero *butch*, mantendo, inclusive, um relacionamento com um homem. Porém, termina a história viajando com a sua treinadora, deixando subentendido pela cena, um relacionamento amoroso entre as duas. Ou seja, nas duas versões, de décadas distintas, a sexualidade da personagem é ocultada e, na segunda, Letícia ainda se torna heteronormativa.

A telenovela *Insensato Coração* (2011) foi pioneira na discussão acerca da violência sofrida pela população LGBTQIAPN+ e apresentou um número expoente de personagens não-heterossexuais, sendo sete personagens, seis homens gays e uma mulher lésbica *butch*. Em *Fina Estampa* (2011), se aposta novamente no personagem gay *camp* com o Crô (Marcelo Serrado), mordomo fiel de Tereza Cristina (Christiane Torloni).

No ano seguinte, outro homossexual *camp* faz sucesso com os telespectadores. Félix (Mateus Solado), em *Amor à Vida* (2013) começa a sua história com a sexualidade verdadeira oculta, em um relacionamento heterossexual e com um filho adolescente, mesmo sendo motivo de piadas por seus trejeitos afeminados. Entretanto, diferente de Crô, no decorrer da narrativa, quando revela – ou é revelada – a sua sexualidade, assume um relacionamento monogâmico com Niko (Thiago Fragoso), protagonizando o primeiro beijo, no último capítulo, entre dois homens na teledramaturgia.

Por último, *Em Família* (2014) também protagoniza acontecimentos importantes como um casamento homoafetivo feminino e o beijo tão esperado entre duas mulheres na Rede

Globo¹². Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) rompem algumas barreiras, impossibilitadas em telenovelas como *Torre de Babel*, mas, ao mesmo tempo, outros estigmas na construção de personagens lésbicas/bissexuais continuam firmes nas duas personagens.

Em uma recapitulação breve sobre os personagens homossexuais/bissexuais na teledramaturgia da Rede Globo, é possível perceber uma progressiva crescente, a partir da década de 1970 e uma intensificação, sobretudo a partir da década de 1990, além, é claro, da inserção de novas narrativas às histórias e um aumento das demonstrações afetuosas por casais homossexuais.

Segundo Silva (2015), ao longo da teledramaturgia, há uma preponderância de personagens masculinos, tanto na categoria *camp* quanto heteronormativa, diferentemente das personagens femininas que, em sua maioria, são mulheres heteronormativas, com pouquíssimas exceções *butch*.

Outrossim, com exceção de Félix, apenas para os homens gays/bissexuais-heteronormativos é concedida a possibilidade de um relacionamento monogâmico, enquanto que os personagens afeminados continuam em uma posição cômica, entretendo e, muitas vezes, tendo a sua sexualidade como forma de piada dentro e fora da ficção.

Já no caso feminino, a apresentação de relacionamentos estáveis é maior, mas desde que sejam, majoritariamente, femininas, brancas e bem sucedidas financeiramente. As personagens *butch* são minoria ínfima e, assim como os gays *camp*, não estão inseridas em relacionamentos amorosos, sendo possível notar que todos os casais lésbicos mais famosos da teledramaturgia são protagonizados por mulheres heteronormativas.

A bissexualidade dos/as personagens, na maioria das telenovelas, também mostrou-se mal desenvolvida, com poucas exceções, como em *América*. Na maioria dos casos, o/a personagem inicia a narrativa assumido/a como gay/lésbica e termina em um relacionamento heterossexual, sem mais explicações, o que corrobora com a ideia de indecisão ou opção sexual.

O que supõe-se desses dados é que os homens afeminados servem à narrativa, desde que como acessórios de alguma personagem na trama ou em um lugar de comicidade, nunca apresentados com relacionamentos explícitos, enquanto que as mulheres desfeminizadas não são interessantes nem para o núcleo cômico, ao mesmo tempo que também não há espaço para relacionamentos afetivos, quase sempre são mostradas sozinhas e “duronas”, de forma estereotipada, como é possível observar no panorama elaborado por Silva (2015).

¹² O primeiro beijo lésbico na teledramaturgia ocorreu em 2011, na telenovela *Amor e Revolução*, da emissora SBT.

Para ambos os gêneros, a heteronormatividade na aparência e no comportamento é fator fundamental para um relacionamento homoafetivo ser televisionado. Entretanto, a maior incidência são relacionamentos entre mulheres femininas, inclusive sendo exibidos selinhos e carícias em algumas telenovelas dos anos 2000, como em *Mulheres Apaixonadas* e *Senhora do Destino*, desigualmente a casais formados por dois homens, a exemplo de *América*. Provavelmente, isso se explica não por uma aceitação maior do amor entre mulheres, mas devido à descredibilização da relação homoafetiva feminina e a sexualização das personagens, vistas como um fetiche masculino, como apontado por uma matéria no jornal *Folha de São Paulo* no primeiro ano de exibição da telenovela *Senhora do Destino*:

O olhar machista classifica a homossexualidade feminina como: a) menos “séria” e b) mais palatável. A brincadeira erótica entre mulheres é excitante e faz parte do repertório pornográfico. É como se as moças, entediadas à espera do falo, se entretivessem uma com a outra. É como se a negociação com o moralismo do público passasse por uma barganha do tipo: bem, já que vai ter que falar de homossexualidade – porque o assunto ganhou uma visibilidade no noticiário e na vida social muito maior do que à época de “Torre de Babel” – que seja a feminina, pelo menos (Abramo, 19 set. 2004).

Diante desses exemplos que contextualizam a aparição dos personagens homoafetivos entre 1970 a 2013 na emissora Rede Globo, as duas tramas escolhidas para serem analisadas, *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014), separadas por dezesseis anos, sugerem rupturas e permanências na representação da homoafetividade feminina pela emissora global, tendo a primeira um final trágico, repercutido até os dias contemporâneos e, na segunda, um final feliz de acordo com os clichês narrativos da teledramaturgia brasileira.

Portanto, as duas telenovelas serão comparadas partindo da “narrativa da revelação” emergente nos anos 1990, além dos papéis heteronormativos desempenhados pelas personagens em ambas as tramas narrativas, a partir do discurso lésbico em Portinari e também da recepção do público nos anos de exibição das telenovelas, analisando o/os porquê/s da primeira ter sido rejeitada e a segunda aceita, dentro do recorte temporal dos anos que as separam.

REPRESENTAÇÃO E NARRATIVA DAS PERSONAGENS NAS TELENÓVELAS *TORRE DE BABEL* (1998) E *EM FAMÍLIA* (2014)

Ao longo da História da Telenovela, distintas representações manifestaram-se acerca da homoafetividade feminina pela emissora Rede Globo, desde a primeira aparição, quase que totalmente invisível, em *O Rebu* até o primeiro beijo lésbico em *Em Família*. Desse modo, é

possível inferir que nos 16 anos que separam *Torre de Babel* e *Em Família* houve não somente rupturas representativas, como também permanências impeditivas de um maior avanço significativo.

Para Chartier (2002), a representação, ou melhor, as representações são responsáveis pela construção de significados no mundo social e exprimem as concepções de diferentes realidades, gerando, muitas vezes, embates pela pluralidade das lutas representativas que tentam sobrepor-se umas às outras.

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (Chartier, 2002, p. 17).

Nesse sentido, além das representações sociais serem diversas, também podem ser reconstruídas e/ou reforçadas, ao longo do tempo, como é possível observar nos discursos apresentados pelas duas telenovelas a seguir, em que o conservadorismo da primeira eliminou a lesbianidade em cena, enquanto que na segunda não só se manteve o casal lésbico até o final, como também surgem demonstrações mais explícitas de afetividade.

IMAGEM 1: Leila e Rafaela



Fonte: <https://natelinha.uol.com.br/amp/novelas/2020/08/14/silvia-pfeifer-lembra-rejeicao-as-lesbicas-de-torre-de-babel-nao-cheguei-a-sentir-na-pele-149325.php>

A telenovela *Torre de Babel*, escrita pelo autor Sílvio de Abreu, estreou em 25 de maio de 1998 e, em contramão à narrativa dos anos 90, em que a homossexualidade é revelada no decorrer da trama, apresenta já no primeiro capítulo as personagens Leila (Silvia Pfeiffer) e

Rafaela (Christiane Torloni). Ambas são mulheres brancas, femininas e bem sucedidas, que moram juntas e são donas de uma loja no shopping center.

Na trama individual, Rafaela havia sido expulsa de casa ainda adolescente por conta da sua lesbianidade, já Leila, através de um flashback, aparece como uma mulher casada em um relacionamento heterossexual antes de conhecer a sua futura companheira, Rafaela. Porém, todas essas tramas ficcionais são apresentadas sutilmente nas cenas.

A telenovela eliminou quatro personagens que desagradaram ao público: um usuário de drogas, um agressor e o casal formado por essas mulheres, ainda no capítulo 45, na explosão do shopping, local onde as personagens mais apareciam juntas. De acordo com Peret (2005), a rejeição das duas personagens se relaciona ao fato de que, pela primeira vez, um casal de mulheres era representado desde o início em um relacionamento estável.

Em 1998, “Torre de Babel” causou reações negativas ao mostrar excesso de violência doméstica, assassinatos frios e homossexualidade feminina. A novela despencou na audiência e só se ergueu depois da explosão do shopping, quando o autor matou personagens antipatizados pelo público, inclusive o casal bem-sucedido de lésbicas, Rafaela e Leila. Parecia que a audiência não estava preparada para uma alusão direta e não cômica à homossexualidade (Peret, 2005, p, 40).

No primeiro capítulo, mesmo demonstrando uma relação afetuosa, não há qualquer evidência explícita de um relacionamento conjugal, parecendo, nesse primeiro ponto, apenas uma amizade entre duas mulheres. Ao final do capítulo 2, o relacionamento de fato é apresentado para o público, a partir de uma ofensa lesbofóbica sofrida pelas duas, por parte da mãe de uma funcionária da loja que as duas administram juntas, como é possível visualizar essas e as demais cenas, através do capítulo completo no Globoplay.

Em outras cenas, as personagens demonstram algumas afetividades como quando dormem juntas ou seguram as mãos (capítulo 6), além de demonstrações sutis de ciúmes (capítulo 8 e 12) e até aproximações indicando um possível beijo, mas imediatamente os momentos são interrompidos por uma mudança de cena ou outra pessoa aparecendo no momento, havendo assim um afastamento do casal (capítulo 12).

No entanto, mesmo com a sutileza da relação, uma parcela significativa do público revelou-se contrária. O autor Sílvio de Abreu aponta que muito da rejeição em relação aos outros núcleos narrativos está no excesso de cenas cruas de violência, mas a relação lésbica passou a ser rejeitada, a partir da opinião midiática em torno da lesbianidade presente na telenovela.

O público estranhou por causa do excesso de violência. Talvez tenhamos exagerado um pouco no começo. Mas foi bom, porque deu um alerta. Foi um escândalo: a igreja indo contra, o bispo dizendo que íamos todos parar no inferno. O que me surpreendeu foi o fato de um casal de lésbicas resolvidas sexualmente, que viviam em harmonia, ter assustado tanto a igreja. Não achei que isso fosse causar celeuma, porque não estava na minha cabeça fazer nenhuma cena de sexo com elas. Rafaela e Leila não morreram porque o público não as aceitou. O público estava plenamente satisfeito com o que viam na tela, mas tinham muito medo do que liam nos jornais e revistas (FIUZA *et al.*, 2008, p. 314-315).

A ideia inicial na sinopse, segundo o autor em seu depoimento, seria a personagem Rafaela morrer e o seu par romântico desenvolver uma relação maior de amizade com a personagem da Glória Menezes que, aos olhos dos outros núcleos narrativos, seria fomentada como uma relação amorosa. Nas palavras do próprio Sílvio de Abreu, seria discutido o preconceito que uma amiga de uma pessoa homossexual poderia sofrer também. Entretanto, devido aos rumores sobre um possível relacionamento lésbico representado por uma atriz tão conhecida e popular como Glória Menezes, o autor não encontrou outra saída que não a eliminação definitiva das duas personagens.

O público não quis conversa. Reagiu quando soube que haveria a possibilidade de ver Gloria Menezes namorando uma outra mulher na ficção. Diante da indignação geral, a saída foi dar outro destino a Leila. Depois de cogitar várias hipóteses, os autores da trama decidiram eliminá-la. A própria Silvia Pfeifer avisou que preferia sair a ver sua personagem perder a função de discutir o preconceito contra os homossexuais (O Globo, 5 jul. 1998).

Portanto, nessa primeira telenovela, a medida encontrada pelo autor e pela emissora, em 1998, foi a exclusão narrativa das personagens, marcada pela inesquecível cena em que Rafaela e Leila são explodidas, terminando com a emblemática fala da primeira personagem: Isso só pode ser culpa do maldito preconceito! Na fala, é possível observar, que o discurso “vencedor” em *Torre de Babel*, é o da rejeição, a partir do conservadorismo vigente.

IMAGEM 2: Clara e Marina



Fonte: <https://claudia.abril.com.br/famosos/em-familia-clara-e-marina-dormem-juntas>

A segunda telenovela, *Em Família*, estreou em 03 de fevereiro de 2014, escrita pelo autor Manoel Carlos, explora a sexualidade de duas personagens femininas através da narrativa da revelação. Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) são mulheres também brancas, femininas e com um bom poder aquisitivo; a primeira, uma dona de casa, em um relacionamento heterossexual bem sucedido e com um filho, a segunda, uma mulher assumidamente lésbica e fotógrafa renomada.

O primeiro encontro ocorre em uma exposição de fotografia da Marina, onde os olhares das duas se entrelaçam, o de Clara talvez apresente mais uma curiosidade e admiração, enquanto que o da outra, uma atração imediata, fazendo com que inicie um flerte elogioso, que Clara reage com vergonha (capítulo 10). No início a personagem não compreende a conversa como um flerte, mesmo porque não há nenhum indício da sexualidade da Marina, através de uma expressão de gênero, destoante da heteronormatividade. Porém, em uma ida ao salão de beleza, escuta comentários se referindo à Marina como “sapata”, ela se incomoda com a palavra dita e olha as fotos da fotógrafa ao chegar em casa, com um encantamento confuso (capítulo 12).

Nos capítulos seguintes, Marina se aproxima da Clara e, até mesmo inserindo o seu marido, Cadu (Reynaldo Gianecchini), em encontros sociais, demonstrando uma afeição amiga, mas sempre envolta em uma atmosfera de desejo, que Clara tenta desviar, mesmo sentindo uma atração recíproca. As duas confessam os seus sentimentos para outras pessoas; enquanto que Marina fala com convicção sobre estar apaixonada, Clara apenas manifesta se sentir revirada pelo cenário de sedução envolvido nesse vínculo (capítulo 14 e 15).

Até o momento inicial, Cadu não enxerga Marina como uma “ameaça” e até brinca com a possibilidade de a fotógrafa estar interessada em sua esposa, todavia, ao perceber o grau de envolvimento entre as duas, através de olhares e outros estímulos, sente desconforto e, a partir

disso, os dois passam a enfrentar uma crise no casamento sempre que a relação das duas entra em tópico (capítulo 36).

Em família, assim como *Torre de Babel*, também dividiu opiniões desde aqueles que torciam pelo casal nas redes sociais, como também os contrários à personagem Clara terminar o casamento heterossexual para engatar uma relação lésbica.

Polêmico, o romance entre Clara e Marina divide as opiniões dos telespectadores desde o início do folhetim. Enquanto uma parte do público torce para que a personagem de Giovanna volte para o marido e não desfaça de vez a família que construiu, uma outra quer assistir aos desdobramentos do amor entre as duas mulheres. Nas redes sociais, os fãs das duas usam o termo Clarina (junção dos nomes das personagens) para fazer campanha a favor do casal (Bravo, 14 jun. 2014).

Porém, diferentemente de *Torre de Babel*, *Em Família* consegue uma boa audiência e o casal lésbico, além de continuar até o fim da telenovela, também protagoniza cenas mais íntimas, como beijos e carícias, terminando casadas no capítulo 141, o que corrobora positivamente para a representação lésbica na televisão, como aponta Coelho e Reis,

Era visível à medida em que os medos, a insegurança, a dúvida, o carinho e o amor entre as duas ia crescendo e se transformando a cada capítulo. Deu um protagonismo às relações homossexuais. Nesse caso as relações lésbicas, que ao longo dos anos foram menos exploradas nas novelas (Coelho; Reis, 2019, p. 13).

Entretanto, assim como em outras telenovelas anteriores, houve a manutenção de estereótipos, além disso, o autor utilizou de estratégias para a aceitação das personagens pelo público, como por exemplo apresentar alguma possibilidade de par romântico para o próprio marido da Clara pôr fim na relação conjugal, ao invés da personagem bissexual tomar a iniciativa.

Estratégia pode ter sido utilizada pelo autor para melhorar a aceitação do casal e fazer com que Cadu recomeçasse sua vida, já que o público estava criticando a trama, pois, Clara ia renunciar à família por uma relação homoafetiva. Clara assim teria passe livre para viver esse amor (Coelho; Reis. 2019, p. 17).

Segundo Mattos (2019), mesmo que as telenovelas apresentem personagens fora da normatividade social, ainda sim, por ser um produto comercial que visa o lucro, as representações homoafetivas são colocadas de maneira sutil para manter uma parcela conservadora do público.

Isto mostra que mesmo a telenovela expondo identidades que fogem às normas inteligíveis, constrói seus discursos sempre de forma negociada entre um posicionamento que atravessa a ordem compulsória da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, mantém a conservação da mesma (Santos; Mattos, 2019, p. 456).

Desse modo, a segunda telenovela, em comparação à primeira, apresenta rupturas representativas com uma exposição da lesbianidade de maneira mais explícita, devido à torcida de uma parcela do público, porém, também há uma persistência narrativa de estereótipos na construção das figuras ficcionais gerando, muitas vezes, um descontentamento por parte dos telespectadores com relação às personagens lésbicas/bissexuais.

O DISCURSO DA LESBIANIDADE NAS TELENÓVELAS *TORRE DE BABEL* (1998) E *EM FAMÍLIA* (2014)

Para a análise das personagens em ambas as telenovelas, esta seção utiliza os pressupostos de Denise B. Portinari (1989), a partir do conceito de lésbica-significante e do silenciamento discursivo nas relações homoafetivas femininas, especialmente nas duas telenovelas.

Como mencionado anteriormente, assim como outros personagens homoafetivos na Rede Globo, as personagens de *Torre de Babel* e *Em Família* apresentam-se de maneira heteronormativa tanto na aparência quanto na própria conduta dentro da narrativa ficcional. Isso ocorre porque, ao utilizar de uma representação homoafetiva normativa, as telenovelas globais retratam as relações lésbicas, de modo que as personagens não causem um choque imediato ao modelo familiar heteronormativo, buscando a simpatia dos telespectadores, que aceitam com maior facilidade quando a aparição é associada a elementos considerados positivos e dentro da normalidade.

Por mais que em ambas as tramas o caráter heteronormativo se fizesse presente, a receptividade com o público apresenta-se distinta nos anos em que separam as duas telenovelas. Como já apontado, as narrativas dos anos 90, antecedentes à *Torre de Babel*, utilizavam da revelação para acostumar o público com a aparição do relacionamento homoafetivo e, quando surge Leila e Rafaela como um casal já formado e feliz, há um rompimento que não agrada boa parte dos telespectadores, levando o autor – contra a sua vontade – a retirar todos os personagens odiosos ao público, principalmente o par romântico lésbico.

Entretanto, dois pontos chamam a atenção: primeiro, as personagens nem sequer demonstram afetividades durante o pouco tempo em que restam na trama, é uma relação implícita e a reação pública, mesmo para o ano de 1998, parece fora do tom, o que conecta também ao segundo ponto; outros personagens eram violentos e demonstravam sordidez em suas atitudes, mas não houve um pedido popular tão veemente para a retirada na telenovela, ou seja, apenas a menção a um relacionamento homoafetivo bem sucedido sugere um problema para a audiência no horário nobre da emissora. Segundo uma matéria no jornal *Folha de São Paulo*:

O casal homossexual era bem visto pela sociedade. Mesmo assim, gerou burburinho e protestos, como o da TFP (Tradição, Família e Propriedade) que expediu abaixo-assinados à Globo contra "Torre de Babel" (...) A Associação das Escolas Particulares de São Paulo, que reúne colégios tradicionais do Estado, chegou a sugerir aos pais de alunos que boicotassem os patrocinadores da novela (Dantas, 12 jul. 1998).

Após o ocorrido, a Rede Globo opta sempre pela narrativa da revelação, nas décadas seguintes, como em 2014, com a telenovela *Em Família*, já que, Marina, uma mulher assumidamente lésbica, apaixona-se por Clara, que descobre a sua sexualidade através da outra personagem. Somente nos capítulos próximos ao fim, ocorre um relacionamento explícito entre as duas, portanto, a construção lenta gera mais acolhimento do público que, demonstra uma torcida pelo casal “Clarina” nas redes sociais, sobretudo no Twitter (atual X).

O esperado beijo entre Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) em “Em Família” (Globo) deu o que falar nas redes sociais. Alguns internautas ficaram insatisfeitos com o beijo, que na verdade foi apenas um selinho. Mas os fãs do casal “Clarina” comemoraram a vitória: foi o primeiro beijo entre duas mulheres em uma novela da Globo. A hashtag “Beijo Clarina Vencendo o Preconceito” chegou ao segundo lugar nos “trending topics” do Twitter no Brasil e sexto lugar nos mundiais. “Minha gente, o beijo foi lindo! Foi tudo lindo”, se emocionou uma usuária da rede social (Beijo, 30 jun. 2014).

Além disso, os personagens homoafetivos que, outrora quebraram, simbolicamente, paredes de concreto na teledramaturgia brasileira, contribuíram para o casal “Clarina” ter visibilidade e protagonizar algumas cenas, impensáveis em outras épocas. O próprio beijo entre dois homens na telenovela anterior, *Amor à Vida*, mesmo recebendo críticas e ameaças conservadoras de boicote, abrem uma porta para que, a seguir, o público espere o protagonismo da homoafetividade feminina.

Com relação à forma que as personagens se apresentam narrativamente, a personagem Clara está inserida em todo o script designado a uma mulher, sendo uma dona de casa, mãe, em um relacionamento heterossexual/monogâmico e introduzida somente a ambientes familiares para a sua sociabilidade. Já Marina, por mais que também performe uma total feminilidade, é solteira, exerce a sua sexualidade livremente e tem um trabalho artístico não tão esperado por mulheres, sendo retratada pela telenovela como a responsável por “desvirtuar” Clara a uma subversão da ordem vigente.

Isso porque, desde a primeira aproximação, Marina demonstra interesse em Clara, mesmo sabendo do seu relacionamento com um homem, corroborando ao mito da “lésbica aliciadora”, responsável por corromper a sexualidade de outra mulher, apresentando a lesbianidade, através da sua posição de lésbica-significante (Portinari, 1989, p. 62).

Para Portinari (1989), a lésbica-significante é quem indica a possibilidade de existir enquanto sujeito da homossexualidade feminina, exatamente como Marina à Clara. Entretanto, a partir do seu significante, a personagem é apresentada pela narrativa, por vezes, como predadora – característica muito comum para estereotipar mulheres lésbicas – e isso torna-se evidente quando o marido de Clara a confronta.

Cadu: Não ‘tô’ falando de amor ferido, de relação desgastada, nada disso! ‘Tô’ falando de mudança de gosto. De hábito. De orientação. A Clara nunca gostou de mulher!

Marina: Ah! Entendi! Você ‘tá’ procurando o quê? Coerência ou verdade? Ah! Se bem que certas verdades não são ‘pra’ todo mundo.

Cadu: Não me subestima, ô, Marina! Foi assim que você virou a cabeça da Clara? Foi assim que você concorreu comigo e enfeitiçou a minha mulher?

Marina: [...] você é tão machista e tão preconceituoso que não consegue acreditar que duas mulheres podem, sim, se amar de verdade.

Cadu: Fale por você, não pela minha mulher (Globoplay, 2014, cap. 59).

Já em *Torre de Babel*, a partir de um flashback, Rafaela relembra como as duas se conheceram: Leila em um relacionamento heterossexual sofre violência doméstica do marido e é socorrida pela sua futura companheira que, de longe acompanha a cena; o acolhimento de amizade passa para um amor romântico, pelo menos no plano subentendido, já que não é mencionado ou mostrado como a relação se desenvolveu após esse primeiro contato permeado por um cenário de agressividade física.

A personagem Leila, embora casada, assim como Clara, não exerce um papel domiciliar e não tem filhos, sendo uma mulher de postura bem firme, ademais, trabalhando como modelo profissional enquanto casada com um homem e depois gerindo uma empresa junto à Rafaela, sua atual companheira, uma mulher independente financeiramente e que já exercia a sexualidade, mas de forma discreta.

É possível inferir a personagem Rafaela como a lésbica-significante da Leila, devido ao contexto apresentado a partir da lembrança de como elas se conheceram. Porém, não é um dado preciso, haja vista que, após o encontro em que Leila é salva do marido agressor por Rafaela, não há outro flashback ou menção ao desenvolvimento da relação entre as duas.

É sabido que a Rafaela havia sido expulsa da casa do pai por ser lésbica e que Leila estava em um relacionamento heterossexual, mas não é possível concluir com certeza a sexualidade da segunda, se experimentara uma relação homossexual antes de conhecer a primeira, se depois compreende-se no espectro da bissexualidade ou da lesbianidade. Todas as questões e conflitos são sufocados pelo desenvolvimento da trama das personagens, que fica no plano secundário, diferentemente de Clara e Marina que, pelo menos, desfrutam de uma narrativa própria a despeito do seu relacionamento.

Um outro ponto que também conecta as duas histórias diz respeito à figura masculina presente na relação lésbica de ambos os casais. Contudo, enquanto que em *Torre de Babel* o ex-marido da Leila aparece num papel vilanesco, o marido da Clara, em *Em Família*, é apresentado como o marido ideal, sonho de qualquer mulher, como a mesma apontou em determinadas cenas.

Dessa maneira, as funções narrativas que esses homens desempenham nas telenovelas parecem ter um caráter distinto, o primeiro justifica a relação das personagens, sendo um homem violento, suaviza assim a relação lésbica, na medida em que parece mais aceitável, pelo menos para os anos 1990, supor que a personagem Leila desloca-se de um relacionamento heterossexual para um homossexual devido à agressividade do seu cônjuge. Porém, ao mesmo tempo que parece ser uma tentativa de acolhimento do público, proposta pelo autor da telenovela, também sustenta um discurso estigmatizado, em que a personagem encara uma relação lésbica apenas por uma decepção amorosa com um homem.

Já na segunda telenovela, o homem aparece como um completo oposto, sendo um ótimo marido, um ótimo pai e, assim, o casamento apresenta-se como muito feliz. Apenas, a partir da chegada de Marina, há um rompimento na felicidade conjugal. Nesse sentido, Clara aparece dividida entre Cadu e Marina, não fazendo movimento algum para a separação, tanto após verbalizar estar apaixonada por Marina quanto pelas corriqueiras discussões com o marido.

Se na primeira trama, o detestável marido justificaria o relacionamento homoafetivo das personagens, na segunda o mesmo não se aplica, já que o esposo de Clara é construído, narrativamente, como a representação fidedigna do homem ideal. Portanto, há um conflito constante pela personagem em não perder um relacionamento longo, anteriormente feliz, e por ser heterossexual, tão bem visto socialmente.

Além dos atributos masculinos tão elogiosos e da indecisão que gira em torno da personagem, o marido da Clara também recebe o diagnóstico de uma doença cardiovascular grave, dificultando qualquer decisão romântica da personagem, que dá o apoio necessário ao cônjuge, mas continua em um envolvimento afetivo – sem uma traição carnal – e escondido com Marina, o que pode construir um certo descontentamento no imaginário de uma parcela telespectadora, haja vista que o marido aparece em uma posição de vítima enquanto que a relação lésbica parece construída em cima de uma certa leviandade.

Ou seja, há uma permanência da figura masculina envolta em ambas as histórias teleficcionais, mesmo que utilizadas diferentemente pela narrativa; a primeira busca uma aceitação diante do conservadorismo do público; a segunda, em um movimento contrário, mostra que, apesar de um relacionamento heterossexual feliz, uma mulher pode se apaixonar naturalmente por outra. Entretanto, a construção discursiva do segundo enredo também acaba por colocar o relacionamento lésbico, por vezes, como incorreto, tanto pela posição vitimizadora em que o marido é inserido quanto pela falta de um posicionamento mais firme por parte da personagem Clara a despeito do seu desejo.

Nesse sentido, a dúvida e o conflito da personagem na trama *Em Família*, acerca da sua sexualidade, são compreensíveis por ser um desejo novo e, até então desconhecido, mas a continuidade desse movimento na telenovela também acaba endossando um certo estereótipo de indecisão acerca da bissexualidade, visto que Clara vive dividida entre os dois pares e mostra relutância em assumir uma relação mais sólida com Marina. Em uma conversa com a sua mãe, Chica, os conflitos com relação à sua sexualidade aparecem em evidência:

Chica: Filha, é tão simples, é só confirmar. Então, me fala, você ‘tá’ tendo uma relação com essa moça? Uma relação homossexual?

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

[...]

Chica: Quando você conheceu o Cadu, se apaixonou por ele, casou, engravidou, eu achei que ali ‘tava’ implícito a sua preferência sexual.

Clara: Tava (risos) E tava!

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

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

Chica: Bissexual?!

Clara: Acho que sim.

Chica: Como acha, Clara? (Globoplay, 2014, cap. 85).

De forma similar, em *Torre de Babel*, o diálogo entre Rafaela e o pai mostra um entendimento particular de aceitação à sexualidade pela própria Rafaela, depois de ser rejeitada ainda adolescente por conta da sua lesbianidade. Porém, a personagem descobre o seu desejo por mulheres bem mais cedo que Clara e não há um diálogo acolhedor, nem no passado e nem no futuro, por parte do seu pai, Agenor, como mostra o diálogo, a seguir:

Rafaela: Ai, meu pai, eu vou lhe dizer, eu demorei muitos anos ‘pra’ entender, mas eu não posso reclamar, eu tenho mais é que agradecer o dia que o senhor me colocou na rua.

Agenor: É claro, porque assim ‘cê’ pode aprender suas safadezas.

Rafaela: Safadeza! Sujeira! É só isso que o senhor tem na sua cabeça. [...] Eu conheci a vida, gente interessante, me conheci, me descobri, me aceitei, eu sou feliz!

Agenor: Você é feliz? (riso irônico)

Rafaela: Feliz, sim!

[...]

Agenor: Eu tenho vergonha de ser seu pai, viu?

Rafaela: Não! Eu tenho vergonha de ser sua filha (Globoplay, 1998, cap. 41).

Como observado, a Rafaela não teve um apoio familiar como o da Clara, sendo colocada à margem da sociedade por sua sexualidade, mas, após encontrar acolhimento em outras pessoas, consegue ser feliz, mesmo subvertendo o que se espera de uma pessoa socialmente lida como mulher.

As duas personagens, Rafaela e Clara, são as que mais causam debate em volta das suas sexualidades pelas duas telenovelas. Desse modo, Marina aparece mais como o par romântico da outra personagem e, em determinados diálogos, demonstra que a sua sexualidade sempre foi tratada com naturalidade e aceitação pela família e pessoas próximas, já no caso da Leila, não há menção em momento algum sobre as consequências da descoberta da sua sexualidade, tanto para si mesma quanto para a família.

Como é possível observar, há uma persistência no silenciamento da relação das personagens muito mais em *Torre de Babel* do que em *Em Família*, visto que a segunda consegue desenvolver a relação das personagens e conceder um filme clichê, similar aos casais heterossexuais da trama. Em contrapartida, em *Torre de Babel* a sexualidade, considerada ainda com um maior tabu, deixa a relação no plano do subentendido, sem sequer mencionar a palavra “lésbica” ou sinônimos, sendo possível captar a relação muito mais por um olhar apurado do telespectador do que por demonstrações que explicitam aquele relacionamento.

De acordo com Portinari (1989), há um silêncio quando tratada a homossexualidade feminina, diferentemente da homossexualidade masculina, que, mesmo considerada condenável, ainda sim é mais compreensível. Ou seja, a homossexualidade masculina não permite questionamentos enquanto que na feminina há constantes indagações sobre a sua veracidade, sendo a lesbianidade pouco levada a sério e a palavra lésbica considerada pejorativa, portanto, silenciada até na fala, sobretudo na primeira telenovela.

Nesse sentido, a homossexualidade feminina sofre de uma exclusão e um silenciamento relacionado a um processo mais amplo, haja vista que, historicamente, para as mulheres é delegado um papel de subserviência ao domínio masculino, responsável por escrever a história sob a própria ótica falocêntrica. Desse modo, a relação lésbica é duplamente apontada como errada, visto que não apenas é uma relação homossexual, mas uma relação entre duas mulheres, classificadas assim como o “sexo frágil”.

Parece que a homossexualidade feminina não se coloca como algo que estaria em oposição à heterossexualidade, como é o caso da homossexualidade masculina, mas antes como algo que está em oposição à própria sexualidade como um todo, uma vez que esta pertence ao universo falado (do falo?), que seria justamente o universo masculino (Portinari, 1989, p. 25).

Na própria teledramaturgia é possível observar a lesbianidade silenciada, seja explicitamente como no caso de Rafaela e Leila quanto um silêncio menos gritante, mas que se sujeita a outros processos de silenciamentos implícitos, a exemplo de Clara e Marina. No primeiro casal, o silêncio grita e denuncia a rejeição televisiva de um amor lésbico feliz e sem

uma presença masculina para a validação; no segundo casal não há uma rejeição tão enfática, é possível perceber, por meio da linguagem, a relação entre duas mulheres, mas, em contrapartida, as possibilidades afetivas são visualmente restritas e há uma necessidade de aprovação da personagem, Clara, acerca do seu relacionamento homoafetivo.

Em *Torre de Babel*, são poucos os momentos em que as duas personagens indicam uma relação íntima e, até mesmo quando se descobre a expulsão da Rafaela ainda na adolescência, nada é expresso nitidamente sobre a sua sexualidade, o pai apenas comenta chamando-a de palavras pejorativas, sugerindo um repúdio por algo, mas esse algo nunca é explicitamente falado, só se percebe através do que a cena induz.

Já em *Em família*, a relação se apresenta com maior nitidez, existem cenas mais íntimas e, ao longo da narrativa, as personagens beijam-se três vezes, mesmo que de maneira contida e rápida. Ademais, as palavras bissexual e lésbica aparecem nos diálogos, então o conteúdo da narrativa é bem mais exposto e tratado com maior naturalidade, algo impensável na primeira telenovela.

De modo geral, a rejeição da primeira telenovela se dá, sobretudo, por uma história em contrapelo à narrativa da revelação, com duas mulheres vivendo como um casal bem-sucedido e também pela possibilidade de cenas mais íntimas envolvendo as personagens, o que para o público, naquele momento, seria inadmissível. Já a aceitação da segunda telenovela, se explica, justamente, por se utilizar da revelação, visto que a personagem bissexual descobre a sua sexualidade ao longo da trama, e a relação lésbica só se consolida quase ao final da ficção, o que contribui para o público se habituar com o relacionamento homoafetivo. No entanto, como observado, apesar dos avanços da segunda se comparada à primeira, ainda há, em ambas as tramas ficcionais, um discurso enraizado de estereótipos, no que concerne à lesbianidade presente na teledramaturgia da Rede Globo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do mapeamento de Silva (2015), é possível perceber um padrão proeminente de representação da homoafetividade feminina nas telenovelas da Rede Globo, sendo as personagens, majoritariamente, heteronormativas, com pouquíssimas exceções *butch* (desfeminilizadas) e inseridas em relacionamentos monogâmicos convencionais.

Durante a década de 1970 até a década de 2010, as aparições são ampliadas. Nas primeiras décadas, há uma manifestação bem restrita e, ao final dos anos 1990 a 2000, uma representação perceptível, mostrando relações com uma maior naturalidade, além também de

serem mais aceitas pelo público telespectador, ao longo dos anos decorridos, principalmente pela “narrativa da revelação” utilizada pelos autores das telenovelas.

Nesse sentido, as telenovelas *Torre de Babel* (1998) e *Em Família* (2014), separadas por quase duas décadas, mostram tanto a característica predominante da performatividade de gênero presente nas personagens femininas quanto a mudança no olhar do público com relação a lesbianidade televisada.

Em ambas as tramas as personagens apresentadas são brancas, femininas e com uma ótima condição financeira, mas a relação afetiva do primeiro casal – Leila e Rafaela – mesmo em direção contrária à revelação, aparece escondida inicialmente, aparecendo mais como uma amizade, já que as personagens não desenvolvem uma afetividade como os casais heterossexuais da trama. Na segunda telenovela, o casal – Clara e Marina – demonstra afetos durante toda a narrativa, mas não desenvolvem nenhuma relação propriamente dita por conta da indecisão de uma das personagens, terminando juntas apenas nos últimos capítulos da ficção.

Apesar das personagens da primeira trama apresentarem sutileza na relação, ainda assim o público rejeitou, enquanto que na segunda, as demonstrações puderam ser mostradas com mais transparência, sendo aceitas por uma parcela alta do público, devido, sobretudo, pelas estratégias do autor para efetivar a aceitação ou, pelo menos, não perder o público conservador.

Desse modo, apesar das estratégias de aceitação ou mesmo da manutenção de estereótipos acerca da lesbianidade, a Rede Globo, ao longo das décadas, consegue aumentar o número de personagens lésbicas/bissexuais nas telenovelas, aumentando as cenas de afeto e intimidade, o que contribui para maior socialização e circulação dessas identidades na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. Beijo gay esconde truques por audiência. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. de 2004. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1909200406.htm>. Acesso em: 10 dez. de 2024.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. Televisão brasileira. **Fênix-revista de história e estudos culturais**, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2007.

BEIJO lésbico de ‘Em Família’ divide internautas e fica entre assuntos mais comentados em rede social. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jun. 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/06/1479017-beijo-lesbico-de-em-familia-divide-internautas-e-vira-assunto-mais-comentado-em-rede-social.shtml>. Acesso em 10 dez. 2024.

BORGES, Lenise. Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras. In: GROSSI, Miriam; UZIEL, Ana P.; MELLO, Luiz. (orgs.) **Conjugalidades, Parentalidades e Identidades Lésbicas, Gays e Travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. pp. 363-384.

BRAVO, Zean. ‘Escrevi duas cenas de beijo’, diz Manoel Carlos sobre lésbicas de ‘Em Família’. **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 jun. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/escrevi-duas-cenas-de-beijo-diz-manoel-carlos-sobre-lesbicas-de-em-familia-12842775>. Acesso em: 10 dez. de 2024.

CAMPANELLA, Bruno. A TV no Brasil: seis décadas e muitas histórias. **Matrizes**, v. 4, n. 2, p. 253-259, São Paulo, 2011.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

COELHO, Reilange Teixeira; REIS, José Marcelo Dantas dos. A homossexualidade na telenovela ‘Em Família’ da Rede Globo através do casal lésbico Clara e Marina: representatividade e estereótipos. **Revista da UFRB**, 2019.

COPPI, Milena. ‘Sua vida me pertence’ inicia na TV Tupi era da novela, que vira mania nacional. **Acervo O Globo**. Rio de Janeiro, 02 dez. 2016. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sua-vida-me-pertence-inicia-na-tv-tupi-era-da-novela-que-vira-mania-nacional-20578121>. Acesso em: 10 dez. de 2024.

DANTAS, Rui. Explosão Conservadora. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 jul. de 1998. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv12079814.htm>. Acesso em 10 dez. de 2024.

EM FAMÍLIA. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. Programa de TV.

FIUZA, Silvia; RIBEIRO, Ana Paulo Goulart; ARRUDA, Lilian; TORRES, Mariana Campello; RODRIGUES, Cícero; LEMOS, Fernando. **Autores: História da teledramaturgia**: (Entrevista com Sílvio de Abreu). Livro 2. São Paulo: Globo, 2008.

GAGLIASSO, Bruno. Senta que lá vem história... [...]. Rio de Janeiro, 27 jun. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/brunogagliasso/p/C8u3iXnOZS8/?img_index=1. Acesso em: 10 dez. de 2024.

GARCIA, Emilla Grizende. A Telenovela como fonte de pesquisa historiográfica. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, Santos, 2014.

GARCIA, Emilla Grizende. A telenovela na história: desafios teórico metodológicos na análise da telenovela “O Bem-Amado”. **Faces de Clio**, v. 3, n. 5, p. 143-163, 2017.

HAMBURGUER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, p. 61-86, 2011.

LOPES, Camila Patrocínio. **Representação das identidades lésbicas na telenovela brasileira: uma análise discursiva de Babilônia e Em Família**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

MARQUES, Darciele Paula; LISBÔA FILHO, Flavia Ferreira. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 1, n. 2, 2012.

MEMÓRIA da TV Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em 30 de nov. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. Editora Contexto. São Paulo, 2008.

O GLOBO, disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 10 jul. de 2024.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Narrativas e homoerotismo. *In*: SANTOS, Rick; GARCIA Wilson (orgs.). **A escrita de Adé: Perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil**. São Paulo: 2002, p.163 a 170.

PERET, Luiz Eduardo N. **Do armário à tela global: a representação social da homosssexualidade na telenovela brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

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

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; MATTOS, Geórgia. Personagens LGBT nas telenovelas da Rede Globo de 2014 a 2016: uma reflexão a partir dos estudos queer. **Revista Observatório**, v. 5, n. 2, p. 434-458, 2019.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. 2015. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015.

TORRE DE BABEL. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1998. Programa de TV.