



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

PEDRO VICENTE DE ASSIS NETO

**O SUJEITO NO ARMÁRIO EM FACE DO “ABJETO” OBJETO DE DESEJO:
A DINÂMICA DO *OUTING* NA “NARRATIVA DE REVELAÇÃO”
DE UMA TELENÓVELA GLOBAL**

FORTALEZA

2017

PEDRO VICENTE DE ASSIS NETO

O SUJEITO NO ARMÁRIO EM FACE DO “ABJETO” OBJETO DE DESEJO:
A DINÂMICA DO *OUTING* NA “NARRATIVA DE REVELAÇÃO”
DE UMA TELENVELA GLOBAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Diversidades culturais, estudos de gênero e processos identitários.

Orientadora: Profa. Dra. Geísa Mattos de Araújo Lima.

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale.

FORTALEZA

2017

Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A866s Assis Neto, Pedro Vicente de.

O sujeito no armário em face do "abjeto" objeto de desejo: a dinâmica do *outing* na "narrativa de revelação" de uma telenovela global / Pedro Vicente de Assis Neto. – 2017.
126 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Geísa Mattos de Araújo Lima.

Coorientação: Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale.

1. Armário. 2. Discurso. 3. Segredo. 4. Performance. 5. Revelação. I. Título.

CDD 301

PEDRO VICENTE DE ASSIS NETO

O SUJEITO NO ARMÁRIO EM FACE DO “ABJETO” OBJETO DE DESEJO:
A DINÂMICA DO *OUTING* NA “NARRATIVA DE REVELAÇÃO”
DE UMA TELENÓVELA GLOBAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Diversidades culturais, estudos de gênero e processos identitários.

Aprovada em: 22/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Geísa Mattos de Araújo Lima. (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale. (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

AGRADECIMENTOS

À minha família, mãe, pai, irmão e irmã, pelo apoio irrestrito e paciência inestimável com o tempo despendido na pesquisa, mesmo nem sabendo tanto do quanto isso importava para que pudesse fechar esse ciclo a contento;

Às amigas e amigos, tanto aos que me acompanham há mais tempo nessa jornada solitária, desde quando cursava Serviço Social, na UECE, até com os que criei vínculos nesse ínterim, após ingressar na turma do Mestrado em Sociologia;

Ao orientador Alexandre Vale, pelos valiosos conselhos e ensinamentos, que levarei para a vida, e pela relação de confiança e cuidado, se mantendo comigo até o fim, ainda que abdicasse oficialmente dessa posição, por força de outros compromissos;

À professora Geísa Mattos, pela prontidão em ocupar o lugar na orientação de última hora e não deixando de colaborar com reflexões necessárias de ser feitas, além de confiar no meu compromisso sem nem, ao menos, me conhecer;

Ao professor Cadu Bezerra, por ter encarecidamente acolhido meu convite para compor a banca de defesa e, dessa maneira, contribuir para o engrandecimento do trabalho com a sua vasta bagagem de leituras e experiências;

Ao CNPq, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

RESUMO

Tendo como sua problemática central a questão da visibilidade conferida aos personagens *gays* de telenovelas, que se encontram “saindo do armário”, em *outing*, ou seja, quando se assumem e tornam pública a sua orientação sexual, a pesquisa se localiza num contexto televisivo, onde as performances das relações homo-direcionadas foram, historicamente, marginalizadas e tiveram de se ajustar a uma sociedade marcada pela heteronorma. A esse modelo disciplinador e hierárquico de sexos e gêneros, colocam-se algumas reflexões, sem que se percam de vista as formações discursivas que procuram criminalizar, moralizar, patologizar, invisibilizar essas masculinidades dissidentes. De igual modo, resta saber se as chamadas “narrativas de revelação” e suas representações imbricadas emergem na teledramaturgia brasileira no sentido de afirmar criativa e positivamente a sua posição identitária ou re-inscrever clichês baseados em uma série de estigmas e preconceitos a seu respeito. Toma-se a telenovela “Babilônia” como estudo de caso e analisa-se a produção discursiva em torno das cenas e diálogos centrados nos personagens Ivan e Sérgio, a fim de se restituir o movimento que leva da sujeição, condensada pela figura do armário, à reinvenção de si mesmo. Através do encontro promovido entre esses dois sujeitos no decorrer da narrativa, tenta-se contemplar suas experiências de vida, modos de existência e seus marcadores de diferença sócio-econômico, étnico-racial e geracional. Ao se incitar por essas questões, a pesquisa adota a “hermenêutica de profundidade” como referencial metodológico, a partir do seu “enfoque tríplice”, que engloba os campos das condições de produção, da construção das mensagens e da recepção e apropriação dos discursos atinentes a esses personagens. Daí se importe saber até que ponto, nesse contexto particular, o casal *gay* foi atravessado por usos e efeitos exteriores à sua produção e a que preço os personagens puderam expressar revelando, discursiva e corporalmente, o que sentiam um pelo outro, em meio a táticas e censuras da autoria e boicotes de parte da audiência.

Palavras-chave: Armário. Discurso. Segredo. Performance. Revelação.

ABSTRACT

This research has its central issue on the matter of visibility conferred to gay characters of soap operas that find themselves "coming out of the closet", that is, when they open to the public their sexual orientation. It is placed at a television context, where performances of homo-oriented relations were, historically, marginalized and had to adjust to a society marked by heteronormativity. To this disciplinary and hierarchical model of sexes and genders, some thoughts are considered, without losing sight of them as discourses that seek to criminalize, moralize, pathologize, and make these dissident masculinities invisible. Therefore it is yet to be investigated if the so-called "narratives of revelation" and their representations that emerge from Brazilian television shows are positive and creative affirmations of their own identity positions or are reinforcing clichés based on a series of stigmas and prejudices about them. The soap opera "Babylon" is taken as the case of study, analyzing the discourses produced for its scenes and dialogues that are focused on the characters of Ivan and Sergio, in order to reconfigure the path that leads from subjectivity, condensed by the closet entity, to the reinvention of oneself. Based on the encounter of these two characters mentioned throughout the narrative, there will be taken in account markers of social, economic, ethnic and generation differences. By inciting those matters, this research uses "depth hermeneutics" as its method, since it is a "three-phase procedure", which contemplates the conditions of production, construction and reception of the messages that are being sent by the discourses produced over these characters. Hence it matters how much, in this particular context, this gay couple was crossed by outer effects towards its creation and also, to what price they could express in words and through body language what they felt for each other amid censorship tactics from the tv show author and amid boycotts from part of the audience.

Keywords: Closet. Speech. Secrecy. Performance. Revelation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	“UM RAPAZ DELICADO E ALEGRE, QUE CANTA E REQUEBRA, É DEMAIS!”: A VISIBILIDADE GAY NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	14
2.1	Percursos e procedimentos metodológicos	18
2.2	Os significados em jogo da visibilidade gay	25
2.3	Uma genealogia teledramatúrgica das “tramas gays”	35
3	“E COMO UMA SEGUNDA PELE, UM CALO, UMA CASCA, UMA CÁPSULA PROTETORA”: DO QUE SE ESCONDE E DO QUE ESCAPA AO ARMÁRIO	45
3.1	Entre ocultar e visibilizar: privatizar ou tornar público o desejo?	46
3.1.1	<i>O armário que guarda o segredo e o silêncio que o ronda</i>	50
3.1.2	<i>Assumir a si mesmo, revelar-se ao outro</i>	56
3.2	Dar nome aos boys: a produção discursiva de Ivan e Sérgio	63
3.2.1	<i>Nomear o outro a partir da própria experiência</i>	67
3.2.2	<i>Nomear o outro a partir de outra experiência</i>	70
3.2.3	<i>Nomear a si a partir da própria experiência</i>	73
4	“QUE A TELEVISÃO NÃO SEJA O INFERNO, INTERNO, ERMO”: A RECEPÇÃO E APROPRIAÇÃO DOS SENTIDOS NAS “TRAMAS GAYS”	78
4.1	Sobre os usos e efeitos sociais	80
4.2	O recurso à censura	88
4.3	As táticas da autoria	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	112
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS SUJEITOS QUE FIZERAM RECEPÇÃO E APROPRIAÇÃO DAS CENAS DE BABILÔNIA	118

1 INTRODUÇÃO

O lugar de onde parto é de um pesquisador inquieto com as questões que atravessam os processos de identificação e visibilidade de um grupo historicamente discriminado, socialmente minoritário e sexualmente oprimido: os homens que acionam os seus desejos por outros homens. O meu contato inicial com o público *gay*, em um viés profissional, se deu a partir do trabalho que desempenhei como assistente social no Centro de Referência LGBT Janaína Dutra¹, um equipamento público vinculado à Prefeitura Municipal de Fortaleza, através da então Secretaria de Direitos Humanos – SDH. De setembro de 2012 a janeiro de 2013, pude realizar diversos acolhimentos, visitas domiciliares e acompanhamentos institucionais dessa população, que também contava com atendimento jurídico e psicológico.

Ao receber as denúncias em um primeiro atendimento, em muitos casos não tinha como não se afetar ou mesmo se identificar com aquelas histórias permeadas de agressão, injúria ou outras formas de violação, que chegavam. A cada vez que aplicava um questionário para recolher dados pessoais e *a posteriori* fazer a escuta para o registro da denúncia, as suas narrativas necessariamente traziam bastante sofrimento decorrente de alguma situação de violência. Motivados por ódio, intolerância ou rejeição à sua orientação sexual ou identidade de gênero, os fortes traços de LGBTfobia manifestavam múltiplos aspectos, trazidas nas experiências de vida não apenas de *gays*, mas também lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, que tomava conhecimento.

Entre tantas histórias relatadas, ficava intrigado com o fato de que a agressão (seja verbal, física ou psicológica) partia mais de alguma figura próxima ao denunciante, fosse parente, vizinho, colega de trabalho ou mesmo ex-companheiro(a). Pegava-me surpreso com os casos de violência que envolvia casais, pelos quais sucediam de conflitos interpessoais onde se percebia uma codependência emocional e financeira, mormente da parte que se sentia violada e vinha denunciar. O que caracterizava muitas dessas narrativas era a angústia do(da) usuária(o) atendida(o) com uma afirmação e autonomia frente ao agressor, a fim de que fosse dada resolução e se vislumbrasse alguma saída daquela situação de vulnerabilidade gerada.

Antes ainda de iniciar esse trabalho no Centro, já tinha interesse em como a diversidade sexual era representada pelos programas televisivos, sobretudo as telenovelas e

¹ Janaína Dutra (1961-2004) foi uma ativista do movimento LGBT, tendo sido membro da Associação das Travestis do Ceará – ATRAC e co-fundadora do Grupo de Resistência Asa Branca – GRAB. Nascida no interior do Ceará, ficou conhecida nacionalmente como a primeira travesti a portar uma carteira profissional da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, e ter colaborado com a elaboração da campanha pioneira de prevenção da AIDS destinada às travestis, promovida pelo Ministério da Saúde.

minisséries da Rede Globo, as quais era assíduo telespectador. Aquele *hobby* de um romancista que se questionava quanto ao espaço ocupado pelos sujeitos LGBT na programação teledramatúrgica, atingiu outro patamar de importância, quando passei a não apenas assistir ao que era representado na televisão, mas a ter contato mais frequente com esses indivíduos e suas trajetórias. As realidades desses sujeitos extravasavam em muitos detalhes e sensações, a cada vez que narravam, por vezes breve, por vezes longamente, os motivos que os(as) fizeram chegar àquela decisão de publicizarem o que são e o que sofreram num equipamento público.

Em um contexto no qual historicamente a existência das vidas *gays* e suas relações homo-direcionadas se viram atadas à clandestinidade frente às experiências heterossexuais, consideradas como legítimas e naturais, impõem-se algumas reflexões no sentido de como a teledramaturgia visibiliza esses sujeitos. Por essas razões, o presente trabalho possui a visibilidade conferida aos personagens *gays* nas telenovelas “globais” como sua problemática central, onde será ressaltado os que se encontram saindo do armário, em uma situação de *outing*, ou seja, quando se afirmam, revelam ou tornam pública a sua orientação sexual. A fim de que sejam atingidos seus objetivos, essa pesquisa toma como mote a telenovela *Babilônia*, exibida entre 16 de março e 29 de agosto de 2015, cuja sinopse revela essa trama principal:

Passada em duas fases, a telenovela intenciona explorar o sentimento de ambição humana a partir de três perspectivas, cada uma refletindo uma personalidade e posição social: a ganância da arquiteta Beatriz (Glória Pires), a obsessão da advogada Inês (Adriana Esteves) e a determinação da vendedora Regina (Camila Pitanga).

Casada por interesse com o empresário Evandro (Cássio Gabus Mendes) e pertencente à classe alta, a gananciosa Beatriz comete vários crimes para alcançar o comando da Souza Rangel, a empresa presidida por seu marido. Já Inês, frustrada com sua vida e disposta a tudo para sair da classe média, filma em uma festa a sua amiga de infância, Beatriz, aos beijos com Cristóvão (Val Perré), motorista de Evandro. Vinda da classe baixa, Regina, que é moradora do Morro da Babilônia (que dá nome à novela), enfrenta muitos reveses em sua vida, com uma gravidez não planejada e o trágico assassinato do seu pai, Cristóvão, que acaba vítima do jogo de chantagem entre Beatriz e Inês. Dez anos se passam desde então, e as vidas destas mulheres se entrelaçam, com a busca de justiça por Regina frente às circunstâncias duvidosas da morte do pai, sem saber que as outras se envolveram diretamente.

Essa telenovela foi bem representativa do ponto de vista da diversidade sexual, ao contar com quatro personagens não-heteros, ainda que estes aparecessem em tramas secundárias: Teresa (Fernanda Montenegro), advogada renomada e defensora dos direitos humanos, tem um longo relacionamento com Estela (Nathalia Timberg), mãe de Beatriz; além

delas, Ivan (Marcello Melo Jr.), jovem instrutor de *slackline* na praia e amigo de Regina, e Sérgio (Claudio Lins), advogado que vai trabalhar na Souza Rangel, é separado e irmão de Carlos Alberto (Marcos Pasquim), passa a se relacionar com Regina ao longo da história.

Desse universo simbólico de personagens em *Babilônia*, enquanto uns poucos foram memoráveis, outros se desvanecem, pois, na sua maioria, partilham de um ocultamento que consiste em parte central de uma construção social que se faz a seu respeito. É justamente pela condição invisibilizada da trama de Ivan e Sérgio diante da história principal e demais núcleos da telenovela, que esse casal servirá de fio condutor para desenvolver o estudo em tela, atravessando as questões de visibilidade e pertencimento identitário *gay*.

Tendo isso em vista, o primeiro capítulo deve ilustrar o estado da arte em que se situa as representações do sujeito *gay*, tendo o cuidado em compreendê-lo de acordo com as abordagens e contribuições vindas de diversas áreas do conhecimento. Em seguida, é preciso explicar quais instrumentos e procedimentos de pesquisa pôde-se lançar mão para abrir as chaves de leitura necessárias à elucidação da visibilidade *gay*. O referencial metodológico adotado será a “hermenêutica de profundidade” e o seu “enfoque tríplice”, que engloba os campos da produção e transmissão, da construção das mensagens e da recepção e apropriação dos discursos desses personagens. De igual modo, não deve ser deixada de lado o registro das dificuldades, imprevistos e percalços enfrentados ao longo da investigação.

Tendo isso em vista, de modo a captar os usos e efeitos das nomeações conferidas ao desejo entre iguais e os significados que as acompanham, se pretende reunir quais fatos históricos, perspectivas teóricas e representações culturais incidiram especialmente sobre a problemática da visibilidade *gay*. Portanto, no momento em que esses personagens entram em cena na programação teledramatúrgica, é uma tarefa que se coloca lançar um olhar para os dispositivos que operam a produção de discursos, imagens e práticas sociais atribuídas ao sujeito *gay*, particularmente nos significados que transpassam essa identificação.

Em meio às formações discursivas pelas quais os personagens *gays* são construídos e moldados, serão levantadas discussões de como se deu o percurso histórico das telenovelas que os representaram na Rede Globo, já que se trata da emissora que atualmente sustenta mais índices de audiência na TV aberta e pela repercussão social que alguns de seus produtos culturais costumam ter. Partindo dessas considerações, será dispensada especial atenção às épocas retratadas dos personagens e de que formas incidiram nos seus contextos, bem como que elementos constituíram essas performances, tornando-as singulares, quais condições de produção e recepção permitiram que se transitasse de uma representação a outra e que estereótipos foram reiterados, deslocados ou ressignificados com o passar do tempo.

A partir dessa miríade de significados, veremos que essas figurações vão se manifestar por meio dessas tendências narrativas: a inclinação à criminalidade e vilania, a afetação cômica, caricata e exagerada nos trejeitos e a inserção de casais homo-direcionados, apesar destes mobilizarem os seus corpos, atos e desejos nos termos mais adequados à “heteronormatividade”, cujo conceito vai além da “heterossexualidade compulsória”. Essa distinção conceitual é pontuada por Colling (2015), porquanto pela “heterossexualidade compulsória todas as pessoas devem ser heterossexuais para serem consideradas normais, na heteronormatividade, todas devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham elas práticas sexuais heterossexuais ou não”.

No entanto, a tendência ao qual será conferido maior enfoque será no campo das dramáticas “narrativas de revelação”, uma das categorias centrais dessa análise, na qual se discorrerão as temáticas aí exploradas, como os mecanismos do armário e da revelação do segredo guardado pelo sujeito. Resta saber se, após sua emergência, essas narrativas ainda seguem na teledramaturgia brasileira a fim de afirmar o pertencimento identitário *gay* e/ou se vem a (re)instituir clichês fundados em uma série de estigmas e preconceitos, tópicos que devem ser mais aprofundados nos capítulos seguintes.

O capítulo seguinte se debruçará sobre a transmissão de discursos, sentidos e performances que permeiam a visibilidade *gay* nas “narrativas de revelação”, se detendo na trama centrada em Ivan e Sérgio, em função de sua relativa invisibilidade ao abordar as suas experiências de vida e os seus desejos interditados. Em sendo uma das características mais recorrentes na teledramaturgia global, através da questão do *outing* e do segredo, deve ser empreendida uma busca na captação de sentidos, que tanto se escondem quanto escapam, nos recursos e mecanismos que favoreçam o processo de ocultamento e descoberta de homens que acionam o seu desejo por outros homens.

Por dar ênfase aos significados que se inter-relacionam a essa história em *Babilônia*, serão explorados os deslocamentos desencadeados pela dicotomia entre a publicidade e a privacidade, evidenciada na apropriação de distintos espaços por sujeitos identificados ou não com o pertencimento identitário *gay*. Da narrativa de Ivan e Sérgio, também será relevante discernir entre as dimensões reflexiva e relacional desses sujeitos, do assumir-se e do revelar-se que marcam as trajetórias homo-direcionadas. Aliado a essa diferenciação, devem ser postos outros elementos para a análise, tais como: a injunção do “horizonte da injúria”, a influência da “política do silêncio” e da “melancolia de gênero” e a tática da “gestão do segredo”, que se maneja a partir das práticas da confissão e confidência.

Esses mecanismos do armário serão operacionalizados por intermédio de trechos

dos diálogos transcritos de Ivan e Sérgio, e de como as suas experiências se confrontam com as de outros personagens, daí se traçando um painel, do que foi proporcionado e do que pôde ser exibido ou ocultado nessa “narrativa de revelação”. Tal esforço consistirá em ter como auxílio a análise discursiva, a fim também de interpretar a regularidade com que as formas simbólicas foram veiculadas nas cenas-chave de *Babilônia*, bem como perceber, na ordem do sensível, os aspectos da gestualidade, da visualidade, do contato corporal, ou seja, pelas práticas aprendidas, incorporadas e reiteradas na interação entre os personagens.

O terceiro capítulo vai explorar a dinâmica de recepção e apropriação das mensagens trocadas entre usuários e produtores, que desencadeiam uma diversidade de usos e efeitos, através da disputa travada entre a autoria da telenovela e o público telespectador. Baseado também na “hermenêutica de profundidade”, deve-se recorrer à vários meios, de modo a contemplar a polifonia das vozes que foram verbalizadas ou silenciadas: opiniões de internautas emitidos em discussões virtuais e relatos dos autores e elenco da telenovela por meio de entrevistas, onde puderam manifestar os seus posicionamentos. Seja favorável ou contrariamente aos personagens *gays* da telenovela, esses sujeitos exerceram pressão, cada um fazendo usos das representações, que pudessem resultar na aprovação ou rejeição daqueles.

A título complementar, também foi realizada uma recepção e apropriação dos discursos e imagens com indivíduos que já tenham saído do armário ou ainda encontrem barreiras em ter reconhecida a sua posição identitária. Frente à exibição das sequências em que Ivan e Sérgio se assumem ou revelam, estas devem ser cruzadas com as experiências dos interlocutores registradas mediante uma entrevista. Por isso, deve-se procurar a articulação daqueles sentidos relativos ao pertencimento *gay* e de seu *outing*, trazendo outras reflexões pertinentes à baila, como a questão da “dupla aceitação”, o papel exercido pela censura e as táticas usadas pela autoria para driblá-la ou reforçá-la.

Espera-se que as argumentações trazidas por esse estudo sejam provocativas o bastante senão para pautar, mas também incitar o aparecimento de outros pontos de vista, que venham tanto a amadurecer quanto a potencializar um enriquecimento, cada vez maior, do objeto pesquisado. De modo que não há a menor pretensão com o trabalho em esgotar os vários questionamentos que circulam a complexa dinâmica de construção, produção e recepção de discursos dos personagens *gays*, pelos quais reforçam-se e/ou subvertem-se as maneiras como são narrados nas telenovelas. Até porque temos a compreensão de que tanto os sujeitos são errantes e fluidos, quanto os desejos que estes mobilizam uns para os outros, sem mencionar as formações discursivas e os múltiplos sentidos que estas se impregnam, ao migrarem umas para as outras, agenciando criativamente identificações e subjetividades.

2 “UM RAPAZ DELICADO E ALEGRE, QUE CANTA E REQUEBRA, É DEMAIS!”: A VISIBILIDADE GAY NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade - voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade.

Caio Fernando Abreu

Os meios de comunicação de massa, a exemplo de jornais impressos, sites de internet e canais de televisão, tentam acompanhar as mudanças em curso, que permeiam as relações sociais e sexuais contemporâneas, a exemplo das inscritas nos tantos arranjos familiares e expressões de gênero que despontam na população brasileira. Em particular, a *Rede Globo de Televisão* prossegue liderando o mercado televisivo no Brasil, se comparada às demais emissoras, assumindo uma posição relevante por contar “com 115 afiliadas, atinge mais de 99% do território brasileiro e tem uma participação de 60% no número de televisores ligados no horário nobre” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Com uma grade de programação pensada para atender aos mais variados públicos receptores, o denominado “horário nobre” da *Globo* se compõe de uma faixa voltada ao público adulto, fazendo prevalecer, desde 1975, um projeto televisivo² no qual se alterna a exibição de telenovelas, telejornais e outros programas. A telenovela, como “carro-chefe” da emissora, remonta a sua origem ao dialogar com “os modelos do folhetim francês do século XIX, das radionovelas e ‘cinema de lágrimas’ latino-americanas e, finalmente, da *soap opera* norte-americana.” (BORELLI *et al*, 2000: p. 21). Mesmo herdeira desses gêneros, a telenovela imprimiu, com o passar do tempo, uma especificidade própria ao seu *modus operandi*, com suas narrativas sofrendo um processo de modernização, ao divulgar matrizes e valores regionais da cultura brasileira.

No Brasil, a própria história da telenovela se confunde com o surgimento da televisão, já que o folhetim *Sua Vida me Pertence* estreou em 1951, na *TV Tupi*, totalizando 15 capítulos, com pouco mais de um ano após a televisão ser implantada no país, enquanto a primeira novela brasileira transmitida diariamente foi *2-5499 Ocupado*, produzida em 1963,

² De acordo com estudo de um grupo de professores, de Comunicação e Ciências Sociais da PUC-SP, sobre a variação de audiência da emissora ao longo dos anos 70, 80 e 90, esse: “eixo centrava-se no propalado padrão de qualidade, cujo elemento mais significativo localizava-se na constituição de uma grade de programação organizada, horizontal e verticalmente, ao longo dos horários, dos dias e da semana, de forma a habituar o telespectador a assistir TV. No interior dessa sequência, o horário nobre esteve sempre programado a exibir três telenovelas – 18, 19 e 20 horas – e dois telejornais – um regional e o *Jornal Nacional* – de forma intercalada.” (BORELLI *et al*, 2000: p. 162)

pela *TV Excelsior*. O objetivo de conquistar, cada vez mais, um apelo popular, que se traduza em altos índices de audiência, faz com que a telenovela almeje um sucesso do público telespectador “relacionado à proximidade do cotidiano e da ‘linguagem comum’ [...] também se vê atrelado ao ‘abrasileiramento’ dos enredos nas telenovelas.” (KESKE & SCHERER, 2013: p. 241), não mais limitando, como antes, as suas narrativas ao melodrama tradicional e às histórias fantásticas.

É preciso compreender as telenovelas enquanto parte de um conjunto maior de instituições que possuem o propósito de mercantilizá-las em uma “produção em larga escala e na difusão generalizada de bens simbólicos [...] como serviços pelos quais se deve pagar ou como meios que podem facilitar a venda de outros objetos e serviços” (THOMPSON, 1995: p. 289). Considerado um dos produtos mais rentáveis do mercado televisivo no Brasil, a produção das telenovelas se relaciona com custos altíssimos e grandes benefícios no retorno de verbas publicitárias, *merchandising* e, inclusive, para exportação, buscando acompanhar as mudanças nas atitudes, escolhas, estilos, gostos e preferências dos diferentes públicos receptores os quais pretendem atingir.

No entanto, a *Globo* vem enfrentando um momento crítico de audiência, graças à concorrência com outras cinco grandes redes de televisão aberta, que também registram queda nos seus índices, cuja crise maior se deve a fatores externos, como a flutuante migração da audiência para outras mídias digitais³, com o amplo acesso à *internet*, TV por assinatura e plataformas de *streaming*, como o *NETFLIX*. Atribui-se como fator interno o desgaste do formato em que a telenovela se realiza, devido à sua matriz⁴, cujo auge ocorreu ao longo de 1970 e 1980, mas viu estacionar sua crescente trajetória de audiência desde o final da década de 1990, sendo absorvida por mecanismos de rotinização e carecida de constante atualização.

Mesmo que se venha registrando, em anos mais recentes, oscilações nos índices de audiência dos seus programas, de acordo com a própria emissora, suas produções atravessaram “diversas gerações, personagens e temas que acabaram por interferir sobre comportamentos, valores, hábitos e até mesmo a linguagem do telespectador” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). Diante disso, caso seja realizada uma incursão através das

³ “A esses modelos, soma-se a internet, com novas formas de apresentação do conteúdo, que mesclam as formas acabadas da mídia impressa com o fluxo da televisão e com a interatividade e participação do telespectador, tornando o consumo dos produtos mais flexível. Já com os dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets*, essa flexibilidade é acentuada.” (GAMBARO & BECKER, 2016: p. 363)

⁴ “Na história e na tradição das telenovelas brasileiras o resgate, no passado, [...] da forma originária, bastante centrada no melodrama, sempre se processou por meio de uma leitura peculiar cujo pressuposto passava por uma interessante mélangue de territórios de ficcionalidade: aliados aos personagens e às tramas tipicamente melodramáticas, encontram-se outros cruzamentos possíveis com traços da comicidade, do erotismo, da narrativa policial, da aventura e do romance histórico, entre outros.” (BORELLI *et al*, 2000: p. 163).

telenovelas globais, se teria dimensão de como os sujeitos LGBT foram retratados, e, sobretudo, o que simbolizam para os brasileiros, no que tange aos múltiplos vieses em que os personagens *gays* foram representados?

Daí que importa delinear a questão da visibilidade *gay* nas telenovelas, enquanto principal aspecto motivador da pesquisa, levando em conta que as mensagens veiculadas são tratadas enquanto objetos vendáveis pela televisão. À medida que se esboça esse “estado da arte”, outras questões apareceram como pano de fundo, ao longo da pesquisa: como a produção discursiva em torno de personagens *gays* nas telenovelas do “horário nobre⁵” veiculadas pela *Rede Globo* impactam (e são impactadas pelas) normas e tradições sociais? E indo além, até que ponto as formas simbólicas produzidas, difundidas e transmitidas podem estar implicadas direta ou indiretamente num cenário político de ganhos e perdas legais, no que tange aos direitos da população LGBT?

Ao fazer um recorte das “tramas *gays*” exibidas nessa faixa horária, pode-se constatar uma série de reações por parte do público, que se tornaram verdadeiros embates travados com a autoria da telenovela que, em sua defesa, tem que se adequar à postura exposta pela audiência. Um dos casos mais emblemáticos se deu no ano de 1998, quando era transmitida *Torre de Babel* e o seu autor se viu coagido, diante das críticas e pressões, a causar o corte precoce de um casal de mulheres lésbicas⁶. Segundo Silvio de Abreu, que escrevia a trama, a morte de uma delas já estava prevista desde a sinopse inicial, contudo a divulgação precipitada pela imprensa de que, após a morte da companheira, a outra se envolveria com o papel de Glória Menezes⁷, fez com que tomasse a decisão de cortar ambas da história, por temer uma queda na audiência.

Pelo que se ilustrou, a visibilidade dos homossexuais⁸ na teledramaturgia vem se assentando em um terreno sociocultural onde o modelo heteronormativo se sustenta hegemonicamente. Tendo isso em conta, em quais condições essa visibilidade se instaurou e vem se mantendo: em uma dinâmica repleta de embaraços e polêmicas ou que não acontecem sem que haja conflitos ou imprevistos? Até porque basta que uma narrativa não cumpra, a rigor, as exigências do público telespectador, que se corre o risco de atingir o ápice dessa

⁵ Exibidas inicialmente às 20h e conhecidas como as “novelas das oito”, a partir de *Insensato Coração* (2011), essas produções migrariam oficialmente para a faixa horária das 21h.

⁶ Papéis desempenhados pelas atrizes Christiane Torloni e Silvia Pfeifer, que se distinguiam dos demais personagens por serem bem-resolvidas e sucedidas desde o início da história.

⁷ A polêmica se devia ao fato de que a atriz protagonizava a telenovela e fazia par com o ator Tarcísio Meira, com quem é casada na vida real, ainda que na história estivesse em um relacionamento infeliz.

⁸ Para fins explicativos, nessa parte se toma pontualmente a expressão “homossexuais” para englobar *gays* e lésbicas, apenas no sentido de equivaler essas experiências de desejo pelo mesmo sexo como dissidentes e que, de alguma maneira, tensionem o horizonte heterocentrado.

tensão: com uma repercussão negativa da audiência às personagens de *Torre de Babel*, cuja rejeição⁹ fez com que o *script* fosse alterado e ambas fossem levadas a um desfecho trágico¹⁰.



O casal Leila e Rafaela, personagens lésbicas retiradas logo no início da telenovela graças à rejeição do público

No momento em que personagens *gays*, com as suas experiências subjetivas, são trazidos para a “telinha”, esse processo de convencimento da audiência a fim de conquistar a aprovação ou evitar a reprovação do público, se faz sentir de forma ainda mais nítida. Porquanto os autores e sua equipe (na escrita) e atores do elenco (na atuação) tendem a empregar todo um arsenal de gestuais, linguajares e vestuários característicos, com isso tenta-se apelar para uma empatia do público, ao (re)criarem estereótipos ou simplificações exageradas, baseadas em performances¹¹ que possam ressaltar atributos específicos e comportamentos redundantes.

Essas ramificadas recorrências ocorrem desde as primeiras aparições de personagens *gays*, associadas a uma conduta criminal e marginal, até os tipos “afetados” e “afeminados”, interpretados com marcante traço cômico. Além dessas representações, coexistem as “narrativas de revelação”, que contém as trajetórias de sujeitos “discretos” e “enrustidos”, cujo fato de ainda não terem se assumido ou descoberto seu segredo, faz com que tendam a carregar um teor mais dramático em suas trajetórias.

Com o crescimento exponencial de personagens *gays* no decurso do século XXI, adota-se a estratégia de alternar ou mesclar performances afetadas e cômicas com as

⁹ Essa postura pode ser representada pelas palavras do então arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales, que à época da exibição, classificou algumas novelas como “fontes dos males que nos afligem” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 258). Tal percepção traduz uma apropriação moral-religiosa de como se retrata a questão da diversidade sexual nos meios de comunicação, quando personagens homossexuais passam a ser visibilizados além de uma zona clandestina, marginal.

¹⁰ No âmbito das artes, antes mesmo do cinema e da telenovela, foi a literatura quem, desde fins do século XIX, estabeleceu para personagens LGBT estes desfechos clássicos, que resultam em: encarceramento (cadeia), internação (hospital/hospício) e sepultamento (morte por causas naturais ou violentas).

¹¹ Há que se atentar para as possibilidades de subversão através do recurso às paródias de gênero, mas sob o risco de que venham a recair no que Butler (1993) denomina de “entretenimento hetero de luxo”, que somente serviria para confirmar as fronteiras constantemente policiadas entre as identidades “hetero” e “não-hetero” contra a iminente invasão do “queer”.

chamadas “narrativas de revelação”. Para Sedgwick (2007), diz-se das estruturas narrativas elásticas relativas aos dramas de revelação gay, especialmente compulsórias, mas que podem também ser proibidas. Essas expressões, definidoras da opressão gay no séc. XX, se condensam nas figuras metafóricas do “assumir-se” e do “armário”. Outro fenômeno recente que se aponta no desenvolvimento da pesquisa é relativo às representações de casais comprometidos e bem-resolvidos desde o início das telenovelas, que já partilham de uma experiência homo-direcionada, no entanto, com sua intimidade cotidiana, inclusive amorosa, sendo superficialmente mostrada.

2.1 Percursos e procedimentos metodológicos

Em meio às expectativas geradas no público telespectador, a cada casal mostrado ou que se forma ao longo da narrativa (desde que consiga sobreviver até o final da história), que tendem a ser expressas pelo controverso acontecimento do “beijo gay”, também pode ser implicada uma diversidade de sentidos. O principal objetivo é aqui assinalado pela seguinte indagação: até que ponto seriam proporcionadas novas sensibilidades aos personagens *gays*, em particular os situados na dinâmica do *outing* da telenovela *Babilônia*, e o quão essa narrativa, de fato, revelaria uma posição identitária dissidente da heteronorma, expressa tanto discursiva como corporalmente?

Para alcançar esse propósito, há que se encarar um duplo desafio, que se interpõe à sua concretização almejada, cujo primeiro seria compreender a trajetória histórica das performances *gays* que, ao longo de 40 anos, marcam as telenovelas da Rede Globo. Por meio do apanhado de um breve panorama, se refletirá como todo o seu legado de discursos e imagens vai desembocar, mais à frente, na composição dos personagens Ivan e Sérgio em *Babilônia*. O segundo desafio da presente pesquisa seria lançar luz sobre os efeitos irradiados pela produção discursiva e performática, no que tocam às posições enunciadas e encarnadas pelos personagens na sua narrativa e de como se reverberam para o público telespectador, que passa a atribuir outros significados, a partir de suas próprias experiências e perspectivas.

Ao tomar esse ponto de vista, se faz necessário munir-se de um aparato teórico que proporcione uma interface proveitosa com diversos pensadores(as) e de um arcabouço metodológico auxiliado pela “hermenêutica de profundidade”, de modo a orientar cada passo dado nessa investigação. Para subsidiar a análise pretendida, o levantamento bibliográfico dará enfoque às contribuições advindas da Sociologia e da Antropologia, com base nos

Estudos Culturais e Pós-Coloniais¹², bem como dos pesquisadores(as)¹³ da identidade homossexual masculina, vinculados aos estudos do corpo, gênero e sexualidade (CARRARA & SIMÕES, 2007: p. 65).

De igual maneira, se investirá na interlocução com outras áreas do conhecimento, como História, Filosofia, Comunicação, Literatura e Psicanálise, que se voltaram à discutir e refletir acerca das categorias do corpo, gênero, sexualidade, desejo, discurso e performance. O mesmo deve ser feito com as abordagens empreendidas pela teoria *queer*¹⁴, na qual pensadores retomam o pensamento de Foucault, por exemplo, ao aprofundar a sexualidade como matriz da heteronormatividade, conceito denominado por Michael Warner em 1991, cujo fundamento reside em “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 157).

Os estudos *queer*¹⁵, assim autodenominados, para reconhecer a existência dos sujeitos “abjetos”, “desviantes” e suas experiências dissidentes na constituição da ordem dominante, a fim de compreender como se funda o hegemônico e o subalterno na sociedade contemporânea, com a produção das políticas da diferença e identidade. Por ser operada a partir dos mecanismos de normalização que se fundam no binarismo (calcado pela oposição entre homem e mulher, masculino e feminino), Louro (2001) compreende que essa lógica generificante e hierárquica se estendeu a várias associações, como a que se estabeleceu entre heterossexualidade e homossexualidade, que derivou em várias outras, como normalidade e anormalidade ou atividade e passividade.

A pesquisa que se apresenta é de natureza qualitativa, porquanto os dados coletados “não incluem contagens e medidas, mas praticamente qualquer forma de comunicação humana – escrita, auditiva ou visual...” (GIBBS, 2009, p. 17). Assim, com o fito de apurar quais telenovelas da Rede Globo (no horário das 20h/21h) registram personagens *gays*, há que se considerar, dentre outros fatores, em que contextos aqueles se materializaram, sobretudo no que toca à *Babilônia*, tomada como estudo de caso¹⁶ do presente trabalho.

¹² CANCLINI, 2008; HALL, 2000; THOMPSON, 1995; SPIVAK, 2010; TAYLOR, 2013.

¹³ FRY, 1982; PARKER, 1991; GREEN, 2000; WEEKS, 2000; PAIVA, 2007; VALE, 2012.

¹⁴ Uma epistemologia ou política que surgiu nos anos 1990 baseada no pós-estruturalismo francês e se fundamenta na desconstrução como método para a crítica às hierarquizações sociais e sexuais, por meio das análises das seguintes intelectuais: RUBIN, 1998; BUTLER, 2000; LOURO, 2001; MISKOLCI, 1996; SEDGWICK, 2007, dentre outras.

¹⁵ Dirigidos àqueles mecanismos “que organizam a sociedade como um todo, sexualizando – hetero ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimento, cultura e instituições sociais” (MISKOLCI, 1996, p. 13).

¹⁶ Aqui se recorre ao argumento defendido por Yin (2001, p. 10): “Em geral, os estudos de caso representam a estratégia [...] quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em

Por intermédio de visionamentos dos capítulos da telenovela em questão, até pelo fato de já ter sido exibida no ano de 2015, serão acessados arquivos e dados audiovisuais encontrados no ciberespaço. Esse meio de comunicação, também chamado de “rede virtual”, que emerge em meio à “interconexão mundial de computadores”, é aqui entendido “não apenas como a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (LÉVY, 1999: p. 15).

A pesquisa vai se pautar em um caráter documental, devendo se orientar por acessos à internet, com a coleta de fotos e vídeos, além de matérias, entrevistas e reportagens publicadas em revistas e portais especializados, a exemplo do *GShow* e do *Memória Globo* (parte da plataforma oficial da *Rede Globo*) e do *Teledramaturgia* (banco de dados mais independente). Além disso, será privilegiada a consulta às fontes de cunho arquivado, como os verbetes do *Dicionário da TV Globo*, publicação que traz várias informações a respeito de sinopses, elencos, bastidores, curiosidades e registros visuais de suas produções teledramatúrgicas, datando de 1965 até 2003.

Pelo recurso feito a esses meios, cabe à investigação captar os discursos¹⁷ enunciados e as práticas incorporadas pelos personagens Ivan e Sérgio, enfatizando as narrativas centradas nas suas trajetórias de descoberta e revelação. Não negando as indagações relativas às “divisões morais” que possam estar implícitas, ao estar de posse desse material, é preciso empregar a “análise discursiva” frente ao recorte dos diálogos travados e do lugar sócio-sexual demarcado por esses sujeitos diante dos demais. A necessidade aqui será descrever como essa posição-de-sujeito está situada, ou seja, demonstrando o que se sucede em cada cena exibida, pelo que se expressa no dizível, mas também no tocante ao que escapa a partir da linguagem corporal, do visível: pelos balbucios, olhares, silêncios, hesitações e insinuações, dentre outros aspectos.

Pondo em relevo a forma como emergem as suas intenções e estratégias, deve-se desvendar as causas dos discursos fornecidos pelos personagens *gays* nas tramas globais, pela polissemia do que se é dito e não-dito ou é feito e não-feito pelos personagens nas suas trajetórias. Entendendo as suas performances como saberes incorporados e representados em

fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.”

¹⁷ A esse respeito, Foucault traz a seguinte contribuição: “Não se trata de perguntar aos discursos sobre o sexo de que teoria implícita derivam, ou que divisões morais introduzem, ou que ideologia – dominante ou dominada – representam; mas, ao contrário, cumpre interrogá-los nos dois níveis, o de sua produtividade tática (que efeitos recíprocos de poder e saber proporcionam) e o de sua integração estratégica (que conjuntura e que correlação de forças torna necessária sua utilização em tal ou qual episódio dos diversos confrontos produzidos)”. (FOUCAULT, 1988: p. 112 e 113)

imagens e vídeos, enquanto geradores de dispositivos que acionam maneiras de expressar afetos e efeitos a partir disso. Dessa maneira, se faz necessário que as condições particulares de produção da telenovela sejam desveladas, pelo fato de se possibilitar o cerceamento ou a potencialização de um fluxo narrativo dos enredos, tal como destaca o trecho que se segue:

O processo de análise discursiva tem a pretensão de interrogar os sentidos estabelecidos em diversas formas de produção, que podem ser verbais e não verbais, bastando que sua materialidade produza sentidos para interpretação; podem ser entrecruzadas com séries textuais (orais ou escritas) ou imagens (fotografias)... (CAREGNATO & MUTTI, 2006: p. 680 e 681)

Por isso, é preciso ter em mente como se constituem e a quem se direcionam esses discursos historicamente elaborados e estabelecidos, em meio à produção dos múltiplos sentidos que escapam às “tramas *gays*”, nas quais os personagens podem ou não se situar em relacionamentos homo-direcionados. Afora esses aspectos narrativos, atentar para a inter-relação conflituosa entre as posições assumidas pela autoria das telenovelas, a direção da emissora e o público telespectador, que podem convergir, negociar ou colidir, de modo ameno ou frontal, umas com as outras.

Dito isso, ao ser realizada a apreensão da multiplicidade de sentidos que irradiam acerca dos discursos dos personagens retratados, se pressupõe interpretar as condições históricas em que se forjaram suas performances, bem como “as assimetrias, as diferenças e as divisões” que as fundam. Igualmente convém examinar quais masculinidades são geradas pelas representações de *gays* em telenovelas, tal como compreender os efeitos desencadeados “em termos de distribuição e acesso a recursos, poder, oportunidades e possibilidade de realização” (THOMPSON, 1995: p. 367).

Inicialmente, pensou-se em traçar uma análise comparativa às telenovelas relativas às décadas de 1970, 1980, 1990 e os anos 2000, onde cada período reuniria os personagens *gays* em um bloco, tendo como marco a primeira produção global que conteve um personagem homossexual e indo até a mais recente, na faixa das 21h. O enfoque maior da pesquisa seria em torno dos personagens que se configurariam como casais homoafetivos, depois se resolvendo dar enfoque somente em uma narrativa particular, que apresentasse uma trajetória de *outing*, ou seja, de descoberta e revelação de um sujeito que se encontrasse no armário, mas se relacionaria com outro assumido.

No andamento da pesquisa, estreia a telenovela *Babilônia*, que marcaria o aniversário de 40 anos da Rede Globo e vinha com a promessa de alavancar a audiência no horário nobre, que passava por índices bem abaixo do esperado pela emissora. Com a autoria

de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, a novela trazia nomes de peso no elenco, especialmente de grandes atrizes como Glória Pires, Adriana Esteves e Fernanda Montenegro, esta última, aliás, iria concentrar as atenções em um dos papéis considerados mais polêmicos, ao fazer Teresa, uma conceituada advogada casada com Estela, personagem de Nathalia Timberg.

Como se não bastasse esses elementos, que em si já vinham instigando reflexões acerca do objeto e do andamento da pesquisa, no elenco estavam previstos outros dois personagens que também comporiam um casal. Embora não tenham tido tanto destaque quanto Teresa e Estela, a “trama *gay*”, inicialmente centrada em Ivan e Carlos Alberto, já prometia desde a sinopse original que estes se tornariam um casal. No decorrer da telenovela, mediante a adoção de medidas, em virtude da baixa audiência, a autoria decide por refazer a história de Carlos Alberto (que passaria a contracenar com a protagonista do folhetim) e inserir um novo personagem, Sérgio, que viria a ser seu irmão, para posteriormente conhecer e se envolver com Ivan.

Ainda que seja algo sujeito a acontecer repetidas vezes, o roteiro pode mudar e passar por adaptações, tal como conceitua Taylor (2013), ao se constatar os hiatos e lacunas entre o que deveria ter sido e o que de fato ocorreu na narrativa. Por essa razão, caberá empregar como referencial metodológico no decurso da pesquisa a “hermenêutica de profundidade”, cuja abordagem deve primar pela interpretação da *doxa*, cujo processo interpretativo possa privilegiar, a partir da vida cotidiana, as “opiniões, crenças e compreensões que são sustentadas e partilhadas pelas pessoas que constituem o mundo social.” (THOMPSON, 1995: p. 364).

Ao utilizar esse referencial, se perpassa por três procedimentos, definidos pelo “enfoque tríplice”, quais sejam: a análise sócio-histórica (relativa à produção e transmissão ou difusão), a análise discursiva (referente à construção das mensagens e dos seus sentidos) e à análise re-interpretativa (concernente à recepção e apropriação). É importante salientar que na primeira fase deve ser formulada uma genealogia das produções teledramatúrgicas, através do panorama acima levantado, onde haverá um esforço em se detectar os repertórios constituidores de personagens *gays* e que inspiraram a criação de tantos estereótipos. Aliada a essa tarefa, compreender em quais circunstâncias sociais e históricas foram possibilitados o processo de produção, de transmissão e distribuição das mensagens pelos canais de difusão.

Por meio da segunda fase, interessa que se depreendam nas produções discursivas o que se atribui em ser “*gay*”, “homossexual” e toda a amálgama de termos atribuídos a essa posição identitária masculina. Com esse procedimento, é essencial que na “análise discursiva” sejam informadas “as regularidades na formação discursiva, no confronto com sentidos

heterogêneos” (CAREGNATO & MUTTI, 2006, p. 682), ou seja, que se apreendam as marcas linguísticas que mais se repetem nos discursos dos personagens. Essas marcas vêm a compor a “identidade discursiva”, que se processa tanto entre os saberes pré-constituídos na memória do dizer social (interdiscurso) quanto com os sentidos que escapam pela fala em si, pela sua materialidade (intradiscurso).

Portanto, não se deve esquecer igualmente de percorrer o terceiro e último passo da “hermenêutica de profundidade”, no que toca ao processo de recepção e apropriação das formas simbólicas postas em jogo pelos personagens, ou seja, aos usos e efeitos que se produzem a partir disso. Esse campo particular pode ser descrito como “um espaço de posições e um conjunto de trajetórias” onde as pessoas, além de produzir, inclusive recebem e fazem circular as mensagens. É preciso analisar que, ao serem escritas, gravadas e performadas, respectivamente, por autores, diretores e elenco, aquelas mensagens também se tornam lidas, assistidas e opinadas pela ampla gama de leitores, internautas e telespectadores.

Caso Thompson (1995) esteja correto em afirmar, qualquer interpretação de um objeto significa que este já foi previamente interpretado pelos próprios sujeitos que se apropriam do mundo social, constituindo assim determinada formação discursiva (diz respeito ao interdiscurso). Logo, o conjunto das formas simbólicas, que concernem à posição identitária *gay*, já deve ter sido alvo de várias outras interpretações ou não venha a passar de mais uma dessas possíveis interpretações. Daí que os analistas sociais estariam, na verdade, re-interpretando um campo assim apropriado e pré-interpretado acerca da formulação (relativa ao intradiscurso) das construções da “visibilidade *gay*” que são expressas através de um programa televisivo como a telenovela.

Na medida em que a televisão atinja com eficácia uma parcela considerável da população, detém o poder de legitimar ou não discursos e práticas reproduzidas por inúmeros indivíduos, podendo fornecer, como diria Rial (2004), temas de conversas para pessoas de todo o país, mas não necessariamente as respostas. Apesar de não interagirem uns com os outros, esses sujeitos podem partilhar, questionar e, inclusive, contestar “o fluxo contínuo de palavras e imagens, informação e idéias, a respeito dos acontecimentos que têm lugar para além de nosso ambiente social imediato” (THOMPSON, 1995: p. 219). Esse processo de negociação com o público se realiza em um intervalo, que vem a proporcionar trocas e incertezas, o que também faz com que sejam geradas promessas, expectativas e frustrações.

No registro da recepção e apropriação, houve a tentativa de abranger, ao máximo, a pluralidade das vozes que habitaram vários meios na ânsia de interpretar o que percebiam naquela particular “trama *gay*” de *Babilônia*: dos relatos de autores e elenco da telenovela às

opiniões de internautas em discussões virtuais que se emitiram no seu período de exibição. Essa parte do trabalho tem como propósito confrontar seus depoimentos e traçar uma regularidade entre esses discursos, verificando aspectos que sejam reiterados ou não e que remetam às diferenciadas formações discursivas.

No intuito de complementar a pesquisa, foram colhidos posicionamentos de alguns indivíduos, com quem se fez a recepção e apropriação, ao visionar algumas cenas-chave, em que ocorriam o *outing* ou revelação de Sérgio, Ivan ou do casal, e interpelá-los com um questionário. Os critérios adotados para a escolha dos interlocutores, que serão apresentados mais abaixo, se deram pelos vínculos afetivos que podiam ter entre ambos, além dos seus perfis serem bastante diferenciados entre si, do ponto de vista social, racial e geracional, tal como se verifica nos personagens *gays*.

Em decorrência de uma série de contingências, infelizmente se perdeu o contato que vinha sendo mantido com o primeiro casal, que já tinha sinalizado interesse a partir de um encontro em contribuir com a pesquisa. Os dois entrevistados não compunham um relacionamento, mas tinham um forte vínculo de amizade. Após o visionamento das cenas, intercalado com as questões feitas, foi proposto a cada um desses sujeitos que se atribuísse um pseudônimo. Com o intuito de resguardar o seu sigilo, dado o cunho extremamente íntimo dos depoimentos, a escolha devia se basear em uma personalidade *gay* conhecida, com a qual pudesse se identificar, quais sejam:

IAN MACKELLEN (ator britânico): branco, tem 28 anos e estuda na universidade. Teve de morar na casa de um amigo, por não ter sido aceito pelos pais, que são evangélicos. Quando frequentava a Igreja Batista, conheceu Freddie, amigo da família, com quem foi um dos primeiros a partilhar de sua sexualidade. O contato ocorreu através de uma amiga em comum e a entrevista se deu em uma sala da UFC.

FREDDIE MERCURY (cantor britânico): negro, tem 51 anos e trabalha como cabeleireiro, mas também faz *drag queen* em bares e boates. Há muito tempo, se casou com uma mulher e teve quatro filhos, em parte por influência da religião que era adepto na época. Toda a família já tem conhecimento de sua orientação sexual e até então, dividia apartamento com um amigo, onde foi realizada a entrevista.

Pela dificuldade encontrada em conseguir mais relatos e os interlocutores terem sido abordados tempos depois da telenovela já ter acabado, as suas falas vão pontualmente

entremear com outras discussões da pesquisa. Dentre esses momentos, as interpretações de diversos sujeitos, sejam internautas ou interlocutores, que tiveram contato com a telenovela, se articularão com a questão do “beijo *gay*”, pela qual será explanado um breve apanhado de casos polêmicos, das formas com que se recorre à censura e das táticas usadas pela autoria para corroborá-la ou despistá-la.

A leitura aqui feita não compactua com o entendimento de que os sujeitos receptores sejam “consumidores passivos”, pelo fato de que estes indivíduos não se deixariam moldar impensada e totalmente pelas “imagens estereotipadas e padrões repetitivos dos produtos culturais” no seu processo de socialização e formação da identidade pessoal. Em um diálogo permanente com o movimento concreto e cotidiano da realidade, é de suma importância que esse referencial metodológico seja operado ao longo da pesquisa, fazendo um balanço das interpretações e inquietações vindas das experiências de cada sujeito, projetadas para a telenovela assistida de cada dia.

2.2 Os significados em jogo da visibilidade *gay*

Ao assumir a tarefa de suscitar reflexões sobre os significados gerados e saturados em torno de personagens *gays* que se retratam na “teledramaturgia global”, a pesquisa deve *a priori* buscar e explorar as determinações que vem conformando ou modificando esse sujeito com o passar do tempo. E uma das leituras mais primordiais para auxiliar nesse percurso inicial é o primeiro dos três volumes de Foucault, intitulado “*História da sexualidade – a vontade de saber*” (1988), no qual se recorre a alguns conceitos enquanto ferramentas analíticas.

Desta feita, o conceito de sexualidade é empregado como um dispositivo histórico “em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.” (FOUCAULT, 1988: p. 116 e 117). Ao ser elaborado para e pelas classes privilegiadas a partir do século XVIII, esse conjunto heterogêneo de estratégias se difundiu no corpo social, articulando uma difusa e extensa rede de mecanismos que nem adotou as mesmas formas e instrumentos onde e com quem se aplicava.

Uma das principais contribuições foucaultianas foi romper com a “hipótese repressiva”, ao afirmar que a sexualidade não foi meramente proibida, mas sim incitada e produzida através de discursos, nos quais se pôde articular saberes e poderes. Isso se deu,

sobretudo, porque a invenção da homossexualidade e do sujeito homossexual foi um dos efeitos ocasionados pelos processos sociais de regulação e normalização da diferença, a ser inscrita nos corpos, como descrito a seguir:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém, como natureza singular. É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da **homossexualidade** constituiu-se no dia em que foi caracterizada [...] menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de intervir, em si mesmo, o masculino e o feminino. A **homossexualidade** apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgonia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (IDEM, 1988: p. 50-51, grifos meus)

Essa polissemia linguística adotada no tocante à homossexualidade decorreria de uma ambivalência, que seria um aspecto fundamental e condição permanente da função nomeadora e classificadora da linguagem, que busca confinar entidades semelhantes em um único grupo. Dessa forma, o outro que se autodefine é defrontado pelo Estado como uma entidade subversiva e indesejável, considerada uma perigosa influência que deve ser afastada do convívio social.

A própria construção da ordem é operada pela determinação de limites à qualquer admissão, pela fragmentação dos poderes, pela negação de direitos à qualquer um que não possa ser assimilado, em suma, pela “deslegitimação do outro” (BAUMAN, 1999: p. 16). Então, na ânsia de colocar limites a essa ambivalência, a prática moderna resulta em uma relação de intolerância, que sobressai principalmente nas suas contínuas operações de inclusão e exclusão, vindo a produzir o seu refugio e a conseqüente preocupação do que se fazer em relação à isso.

Seguindo essa lógica, pelo fato da homossexualidade se configurar no “outro” ou “exterior constitutivo” da heterossexualidade, é que aquela identidade sexual entendida como “anormal”, “desviante” ou “obscena” deve ser reprimida a qualquer custo, a fim de prevenir a ambivalência, porquanto traz consigo uma sensação de ameaça, confusão e irresolução sobre quem tenta se adequar à ordem. Nesse sentido, importa notar que essa repetida proposição axiomática (atentar contra a “ordem da natureza”), que costuma se referir à condição homossexual pelos discursos médico, jurídico e religioso em alguns países ainda hoje.

No instante em que se postula a defesa intransigente de um suposto caráter

ordenador da natureza, se carrega uma contradição fundamental, pelo fato de se tratar de uma dimensão caótica e imprevisível, quando se relaciona com a sociedade de forma tão contingente, incontrolável. O esforço disciplinador e regulatório atuante nessas funções classificadoras das práticas sexuais do sujeito *gay* faz com que a sua inferioridade seja reforçada pela “heterossexualidade compulsória”, no momento em que, por exemplo, ainda sejam definidas como crime de “sodomia” por regimes em 25 países¹⁸.

Tendo em conta que tais “atos de nomeação”, ou seja, considerar-se *gay* ou homossexual, pressupõem formas de autorização, negociação e definição com as quais os sujeitos sociais, através das suas percepções, constituem a estrutura do mundo, a teledramaturgia também é configurada por esse processo. Ao autorizar e atualizar representações das sexualidades masculinas, os roteiros e as narrativas televisivas produzem subjetividades, implicando diretamente em negociações em torno de uma disputa de classificações, que se pretendem mais ou menos legítimas a partir da “constituição das classes, classes de idade, classes sexuais ou classes sociais, clãs, tribos, etnias ou nações” (BOURDIEU, 1996: p. 81).

A discussão que aí se torna central, ainda que implícita, pode ser conduzida com o auxílio da relação que se estabelece entre o eu e o outro e nos seus efeitos de diferenciação, ou seja, a produção da identidade do tomado como desviante se operar pela demarcação da sua diferença diante do estabelecido. No momento em que isso ocorre às custas da ruptura de uma regra do “conjunto de expectativas normativas”, sustentada, ainda que não por completo, porque foi incorporada pelos indivíduos, prontamente surgem medidas restauradoras, no momento em que “o prejuízo é reparado, quer por agências de controle, quer pelo próprio culpado” (GOFFMAN, 1982: p. 138). Essas medidas podem ser exemplificadas pela retirada ou descaracterização de personagens previstos na sinopse original de determinada maneira (no que diz respeito à aparição de quaisquer traços homo-direcionados) em uma telenovela.

Na economia política das sexualidades, as experiências heterocentradas implicam em uma auto-evidente, pressuposta e naturalizada coerência da heterossexualidade como um horizonte inteligível da ordem sócio-sexual. Tomando como referência ideal o lugar ocupado por um homem branco, jovem, heterossexual, pai de família, bem-sucedido, com formação universitária, interessa observar que a norma se difunde na medida em que é reiterada por um coletivo de sujeitos, em detrimento da legitimidade do sistema de valores compartilhado por

¹⁸ Tratam-se de Antígua e Barbuda, Arábia Saudita, Bahrein, Barbados, Dominica, Emirados Árabes, Guiana, Ilhas Salomão, Irã, Jamaica, Kiribati, Libéria, Maurício, Namíbia, Palau, São Cristóvão e Nevis, São Vicente e Granadinas, Santa Lúcia, Serra Leoa, Trinidad e Tobago, Sudão, Tonga, Tunísia, Turcomenistão e Tuvalu.

outros. Dessa maneira, qualquer outro homem que não venha a preencher um daqueles requisitos desejáveis pela ordem dominante, poderá se sentir, algumas vezes, “como indigno, incompleto e inferior”.

Goffman (1982) afirma que, com o desempenho de distintos papéis por parte do sujeito, sempre quando houver normas que se operem na identidade ocorrerá uma manipulação do estigma. Não se pode negar também o sentimento de vergonha¹⁹ que se associa à identificação homossexual, fazendo com que os sujeitos passem a se valer de atributos, disfarces e trejeitos a fim de encobrir sua ambivalência e manipular o estigma a seu favor, encorajando uma performance heterocentrada.

As resoluções dadas são a discrição nos envolvimento sexuais ou a sua própria negação, no momento em que se atende às expectativas familiares para se ajustar às instituições heteronormativas, como o casamento, que não anula a condução de um roteiro de “vida dupla”. Em outra situação permeada pelo estigma, o próprio “gay”, como o emprego de outros correlatos, ao invés de ser interpelado para se reconhecer alguém, serve para destituir esses indivíduos de uma aceitação social plena, ao tomar a forma de insultos, ofensas e acusações.

Daí a relevância em se adotar o conceito dos “rituais de instituição” em Bourdieu (1996), já que este possui como principal finalidade consagrar um estado de coisas, sancionar uma ordem estabelecida. Logo, tudo aquilo que venha a se desviar da norma, ainda que signifique se tornar refém de um estigma, deve ser notificado pela autoridade “o que esse alguém é e o que deve ser”, e legitimada enquanto tal. De modo que, o ato de insultar outro sujeito se faz parte integrante dos atos de instituição (às custas de uma destituição) de sua subjetividade, bem como qualquer tipo de nomeação.

Dessa maneira, um dos interesses centrais desse trabalho implica em conhecer como essas subsequentes operações de elementos e mecanismos se processam na construção teledramatúrgica da “trama gay” específica entre Ivan e Sérgio na telenovela *Babilônia*, em especial, pela trajetória do segundo, que se encontra no “armário”. Aqui entendida como uma construção social, a metáfora do armário deriva da palavra inglesa *closet* e da expressão *coming out of the closet* ou simplesmente *outing*, cujo uso decorre de um contexto em que alguém revela o segredo sobre a sua real orientação sexual para o outro, ao se declarar *gay* ou em um relacionamento homo-direcionado.

¹⁹ Acerca dessa discussão, inclusive Giddens (2002) discorre que o sentimento de vergonha estaria relacionado à limitação do agente alcançar o “eu ideal” (ou o “eu como quero ser”) no seu sistema motivacional. Enquanto a vergonha consistiria em um lado negativo, o orgulho ou auto-estima seria seu correlato positivo, pois haveria “uma confiança na integridade e valor da narrativa de auto-identidade” (GIDDENS, 2002: p. 67).

Na tradução brasileira para a expressão “saída do armário”, se denota uma mudança de identidade, pela qual Giddens (2002) coloca que o núcleo do eu alterado se torna parte de um projeto reflexivo na modernidade, ao conectar “mudança pessoal e social”. Essas dinâmicas se davam nas culturas tradicionais na forma de “ritos de passagem”, como uma transição definitiva de um estado a outro do sujeito, onde havia uma “reorganização psíquica” e, assim, emergia um “novo sentido de eu”, ainda que preservando continuidades com o anterior (GIDDENS, 2002: p. 37).

Apesar dessa concepção, houve a predileção na pesquisa em se trabalhar com os conceitos dos “rituais de instituição”, pelos quais um sujeito atua em nome de um grupo mais ou menos relevante, seja numérica e/ou socialmente, para interpelar a existência de outro. Assim, os indivíduos agem legitimando ou não uns aos outros a fim de “transmitir a alguém o significado de que ele possui uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar de seu interlocutor que se comporte em conformidade com a essência social que lhe é assim atribuída” (BOURDIEU, 1996: p. 82).

Com o intuito de alcançar uma identificação do público telespectador com essas “narrativas de revelação”, a autoria e produção das telenovelas passam a produzir e reproduzir subjetividades que concernem ao sujeito *gay*. A partir da composição interpretativa de imagens, sentidos e performances, os produtores remetem a uma série de formações discursivas acerca das masculinidades minoritárias, cujos usos e efeitos são determinados culturalmente. A seguir, deve-se tentar empreender um passeio pela constelação de termos, expressões e homologias que povoam as sexualidades na vida brasileira e, dessa forma, apreender os rituais que instituem umas para destituir outras.

Ao se adentrar o que define como “cultura sexual na vida brasileira”, Parker (1991) elabora as ideias da “ideologia hierárquica de gênero”, dos “discursos da sexualidade” e do “sistema de referência erótico”, que estruturariam esse intrincado universo sexual. Na construção do gênero e na ideologia patriarcal que lhe subjaz, as interpretações sobre masculinidade e feminilidade vêm recheadas de múltiplos sentidos e valores diferenciais e, por vezes, contraditórios.

Essa distinção básica se basearia na “diferença anatômica” entre homens e mulheres, que se investiriam dos papéis de “atividade” e “passividade” durante a interação sexual como um princípio organizador das práticas sexuais. O domínio masculino teria a

autoridade e a virilidade como as marcas associadas ao papel ativo exercido pelo homem, ao passo que o feminino se caracterizaria fortemente pelo silêncio, submissão e papel passivo.

É nesse fluxo da vida cotidiana, estreitamente ligado aos “vários padrões e processos de socialização sexual” e à “questão do poder” e suas sanções empregadas (PARKER, 1991: p. 104), que surge a figura do “viado” como uma contra-imagem ou negação da masculinidade hegemônica. Aos primeiros sinais de atitudes afeminadas, consideradas inaceitáveis pelo “rígido conjunto de comportamentos” da ideologia hierárquica de gênero, sua proibição deve ser internalizada nos homens jovens pelos mais velhos. O indivíduo passa, então, a sofrer o que Butler (1997) conceitua como uma “injunção paternalista²⁰”, responsável pela adesão à identidade de gênero masculina através do “repúdio aos vínculos homossexuais” (SALIH, 2013: p. 183).

Essa forma de classificação, reforçada pelos preconceitos populares e profundamente imbricada às estruturas da moralidade tradicional com relação às “formas de conduta desviada”, se diferiria dos tipos do sodomita e do homossexual. A figura do “viado” era mais definida pelo papel passivo que este empregava nas relações sexuais entre homens, se diferenciando do primeiro tipo (pela ordem jurídica e religiosa), por sua preferência em realizar intercurso anal, fosse com pessoas do mesmo sexo ou do oposto, e do segundo tipo (pela ordem médica e científica), pela escolha do seu próprio gênero como objeto de desejo.

Outro termo criado e amplamente usado para designar o homem efeminado que mantém relações sexuais com outros homens é o de “bicha”. Este se faz bastante notar nas relações afetivas e eróticas tradicionais entre homens, como supõem as conclusões levadas a cabo pelo estudo de Fry (1982), no qual vigorava o modelo norteador pela díade bofe/bicha, profundamente entranhado na reprodução dos papéis sexuais da “ideologia de gênero”. O que define esse universo sexual, em particular, é o fato do “bofe”, que na gíria assume o papel ativo, ou seja, ser quem penetra no ato sexual e, portanto, não perderia o *status* social de homem, enquanto à “bicha”, por ser afeminada, é atribuída o papel passivo, de ser penetrado, cuja posição social, por isso, se assemelharia à da mulher (GREEN, 2000: p. 28).

Em comum às figuras da “bicha”, do “viado” ou do “homossexual” é que, na lógica da “hierarquia do sexo”, estas estariam funcionando como imagens negativas, a exemplo da travesti, do “onanista”, do “invertido”, da “sapatão”, da prostituta e do sadomasoquista. Tanto ao articular sua distribuição de poder quanto ao estabelecer seus próprios limites (PARKER, 1991: p. 151), aquelas figuras eram confinadas ao registro da

²⁰ Esse conjunto de atos impositivos, que operam uma “melancolia de gênero”, pode ser acompanhado pelos discursos sociais proliferados após a exibição das imagens de relações homo-direcionadas.

criminalidade e patologia, para reafirmar a norma sexual vigente, qual seja conjugal, monogâmica e com fins reprodutivos.

Até então com suas condutas tidas como condenáveis, todas as imagens definidas em função de suas práticas sexuais, no sistema de referência erótico, passam a adquirir valor positivo. Nessa estrutura, o desejo ocupa uma centralidade e seu conceito se abre a uma infinidade de possibilidades, havendo mais interesse nos efeitos e sensações produzidas do que necessariamente no seu objeto de desejo ou finalidade específicas. Situadas no complexo “mundo da sacanagem”, aqui o enfoque conferido é muito mais na transgressão das regras proibitivas a respeito de determinadas interações e práticas sexuais, consideradas por meio do seu potencial erótico para obter o prazer ou satisfazer o “tesão” dos sujeitos nelas envolvidos.

Apesar da homossexualidade em si mesma nunca ter sido incluída como crime no Código Penal Brasileiro, baseado em estudo encampado por Fry (1982), em meados da década de 1930 a Comissão Legislativa propôs um projeto que, no seu artigo nº 258, designava por “homossexualismo” quaisquer atos libidinosos entre indivíduos do sexo masculino, e que estes fossem reprimidos com “detenção de até um ano”. Embora não tenha sido criminalizada em nenhuma legislação, no Brasil houve uma convivência entre a polícia e os médicos, com a passagem do status da homossexualidade de “pecado” para “doença” (sujeito à cura), onde os pacientes não eram menos tratados como objetos de estratégias corretivas, se comparar às leis da vadiagem e do atentado violento ao pudor, que previam igualmente a repressão policial.

Conforme profunda pesquisa de Green (2000), realizada através de estudos médico-legistas nos anos 1920 e 1930, essa perseguição se deveu bastante em razão das teorias eugenistas que buscavam, a todo custo, ligar “a pobreza à degeneração, à violência, ao perigo e à desordem”. Os alvos preferenciais pertenciam à população de baixa renda, ou seja, a homens negros e pobres, tidos como homossexuais “delinquentes” e, por isso, conduzidos para o “Laboratório de Antropologia Criminal do Instituto de Identificação do Rio de Janeiro e para o Laboratório de Antropologia do Serviço de Identificação de São Paulo” (FRY, 1982: p. 101). Nesses lugares, psiquiatras, psicólogos, psicanalistas e criminologistas conduziam as suas pesquisas sobre as supostas causas biológicas e sociais da homossexualidade.

Já na ótica adotada pelo discurso moderno sobre a sexualidade, Parker (1991) afirma que é dada maior ênfase às práticas sexuais do que ao gênero dos indivíduos, as afastando das concepções de pecado e patologia, e lhes investindo mais atenção e legitimidade pública por uma “ciência moderna do sexo”, preocupada com a sua racionalização e reprodução. Essas mudanças tão significativas no Brasil foram reflexo de um

processo de urbanização, que se verificou sobremaneira na apropriação de idéias e valores advindos da Europa e dos Estados Unidos, incidindo concretamente na criação de novas disciplinas, como a psicologia, a sociologia e a sexologia.

Donde pode-se pensar que essas grandes formações discursivas dialogaram e influíram na elaboração de roteiros narrativos sobre a homossexualidade e a identidade *gay* em campos artísticos, como no cinema e na teledramaturgia. Aqui se compartilha do entendimento de que esses roteiros²¹ demarcam e ordenam os atores e os lugares que ocupam, onde o seu desfecho não é tão previsível, consistindo em “paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais” (TAYLOR, 2013: p. 60).

No contexto norte-americano, as produções cinematográficas tomavam a forma que lhes cabia, de acordo com o que impunha o “Código Hays”, elaborado em 1929 e plenamente aprovado em 1934, sofrendo uma série de alterações nos anos 50 e 60. Essa medida rigorosa de censura, que se compunha de 12 seções, dentre as quais, se destaca: “Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que devem ser condenadas”; entrando em desuso em 1970, pela grande rentabilidade encontrada nos filmes pornográficos (VALE, 2012: p. 243).

Esse cenário tão prenhe fez com que as produções de cinema hollywoodianas investissem na temática homossexual, inicialmente de uma maneira mais implícita, aos levar filmes como “Ben-Hur” (1959), “Infâmia” (1961) e “O Pecado de Todos Nós” (1967) para as telonas. Essas primeiras performances *gays* no cinema, diretamente impactadas pelo “Código Hays”, junto às que seriam lançadas *a posteriori* noutras produções independentes, ainda que carreguem velhos dramas reativados em novos roteiros, abriram espaço para que as presenças da autoridade religiosa e da moralidade familiar fossem, cada vez mais, solapadas.

Enquanto no Brasil, na década de 1970, em meio aos “anos de chumbo” do período ditatorial, o “Cinema Marginal” herdava os baixos orçamentos e a noção de autor do “Cinema Novo”, radicalizando ao fazer filmes indiferentes ao mercado, que debochavam dos valores burgueses e ignoravam a censura prévia. Em meio ao clima repressivo da ditadura civil-militar, o aparecimento simultâneo de artistas, como o cantor Ney Matogrosso e seu

²¹ Aqui vai se adotar o conceito em Taylor (2012: p. 61), cuja compreensão “inclui aspectos teorizados na teoria literária, como narrativa e enredo, mas exige também que se preste atenção aos *milieux* (locais reais de memória) e comportamentos corporais como gestos, atitude e tom, que não se reduzem à linguagem. Simultaneamente *montagem* e *ação*, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais. A montagem exhibe a extensão de possibilidades; todos os elementos estão lá: encontro, conflito, resolução e desenlace”.

grupo musical “Secos & Molhados”, em São Paulo, e a trupe teatral “Dzi Croquettes²²”, no Rio de Janeiro, perturbavam as normas sexistas com suas apresentações provocativas, em um cenário mais receptivo às influências externas:

o impacto dos movimentos de liberação *gay* de outras nações ocidentais foi visto na criação de muitos grupos de ação política e publicações dirigidas à população homossexual [...] Embora tenham tido pouco impacto direto nas vidas da maioria dos brasileiros, conseguiram algumas mudanças em filmes, televisão e na imprensa - meios de comunicação dominados pela elite no Brasil, mas que exercem sem dúvida uma influência importante também na vida dos setores populares. (PARKER, 1991: p. 136)

Diante da ausência de um movimento LGBT brasileiro, pelo que registra Fry (1982), pode-se entrever que no final dos anos 1970, começavam a se formar os grupos de homossexuais organizados no país, concentrados em especial no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Embora estes tivessem um caráter antiautoritário, diferentemente dos movimentos europeus ou norte-americanos, não eram motivados pela descriminalização da homossexualidade. Ainda que houvesse um histórico de perseguições e prisões arbitrárias tendo como alvos *gays* e travestis, ao invés de pautar essas reivindicações, essas primeiras organizações se debatiam bastante com a questão da “identidade homossexual” nos denominados “grupos de identificação”.

Nos meios de comunicação, Green (2000) traz como marcos a fundação em 1978, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais cariocas, do jornal *Lampião da Esquina*, uma publicação mensal distribuída no Brasil inteiro, que circulou até 1981 e continha “contos, ensaios, notícias do movimento internacional de *gays* e lésbicas, informações sobre bares e pontos de interação e notas sobre eventos que pudessem interessar aos leitores *gays*” (GREEN, 2000: p. 431). Alguns meses depois, seria formado, em São Paulo, o *Somos* – Grupo de Afirmação Homossexual, a primeira organização pelos direitos *gays* do país, embora curiosamente os seus participantes rejeitassem o termo “*gay*”, porque seria uma imitação do movimento estadunidense.

Em paralelo, movimentos de mulheres e feministas, por possuir uma vertente antiautoritária frente à desigualdade de gênero, com uma atitude crítica frente ao machismo, ao casamento e ao trabalho, fazendo surgir “a partir do início dos anos 1980 as primeiras políticas focalizadas para mulheres”, aprofundando-se a participação desse movimento social no “processo de formulação, implementação e controle de políticas públicas” (FACCHINI, 2009: p. 135). Outro fenômeno, não menos importante, lembrado por Weeks (2000) é o surto

²² Inspirada no grupo teatral hippie “The Cockettes”, na cidade de San Francisco, Califórnia (EUA).

epidêmico de AIDS que aconteceu nos anos 1980 no Brasil, trazendo consigo o reforço da patologização e da imagem de devassidão moral ligadas ao homossexual, como também pertencente aos temidos “grupos de risco” e, a partir daí, a consequente emergência de ansiedades e “pânicos morais”.

É curioso notar que nessa mesma década, em 1985, foi fundada a *GLAAD – Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*²³, em resposta à cobertura sensacionalista da epidemia da AIDS dada pela mídia naquele período. Até hoje, essa organização não-governamental, cuja atuação incide sobre o monitoramento de como a mídia retrata os sujeitos LGBT, é regularmente consultada pelos roteiristas de programas na construção de personagens homossexuais, a fim de evitar abordagens distorcidas e estereotipadas.

Com a reabertura política no Brasil, em fins dos anos 80, entram em cena novos movimentos sociais, como é caso de crianças e adolescentes, idosos e negros, mas a relação entre direitos e sexualidade vai ser conjugada em algumas noções, como de “direitos sexuais e reprodutivos”, pela atuação de dois, particularmente: o movimento feminista e LGBT. É por isso que as primeiras ações²⁴ e políticas públicas brasileiras tendo como enfoque “homossexuais” somente serão implementadas pelo Estado em meados dos anos 90, para combater a epidemia de HIV/AIDS.

Na passagem de 1990 para os anos 2000, com o crescimento nas demandas da população LGBT na ampliação dos seus direitos, houve uma maior aproximação de ativistas do movimento para intervir junto a parlamentares, gestores governamentais e técnicos de políticas públicas. Nesse âmbito da interação com o Estado, se empregam estratégias como o *advocacy* ou a incidência política, que Facchini (2009: p. 143) define como estando assentado “sobre as dificuldades de avançar no campo legislativo e a possibilidade de dar suporte a políticas públicas a partir do apoio do legislativo”.

Na tensa relação com o mercado, como se verifica uma inserção, cada vez maior, de sujeitos LGBT em estabelecimentos comerciais que, primordialmente, não foram destinados a esse segmento, esse público consumidor exige a mesma igualdade de tratamento.

²³ Em português, “Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação”.

²⁴ “O primeiro documento oficial do Brasil a reconhecer publicamente homossexuais no campo da promoção dos direitos humanos é o Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH), elaborado em 1996. Com a criação do Conselho Nacional de Combate à Discriminação (CNCD), em 2001, e a elaboração do PNDH II, em 2002, são incluídas algumas ações direcionadas a LGBT. A partir de 2003, a articulação entre LGBT e direitos humanos ganha novo impulso: 1) com a criação da Secretaria Especial de Direitos Humanos (SEDH), que passa a ter status de ministério e incorpora o CNCD, como instância de participação e controle social; e 2) com a designação de um grupo de trabalho para elaborar um plano de combate à homofobia, que deu origem ao “Brasil Sem Homofobia – Programa de Combate à Violência e à Discriminação contra GLTB e de Promoção da Cidadania Homossexual” em seu formato interministerial.” (FACCHINI, 2009: p. 136).

Em resposta a possíveis atitudes de administradores e funcionários que visem a intimidar e restringir qualquer demonstração de afeto, se promovem boicotes e “beijaços” de modo a repudiar uma conduta discriminatória nesses ambientes. As empresas também tem muito interesse em conquistar esse nicho de mercado, cujo *pink Money* (descrito como seu “poder de compra”) se busca conquistar fazendo campanhas publicitárias simpáticas à causa da diversidade sexual e de gênero, a exemplo das veiculadas, recentemente, pela *Avon*, *Coca-Cola*, *O Boticário*, *Natura* e *Skol*.

Essas dimensões constitutivas da vida social inscritas no universo plural de masculinidades e identificações *gays* presentes na ordem sexual hegemônica, ao serem transpostas para o campo discursivo das telenovelas, passam a ser representadas por meio das “práticas performativas de reiteração” no interior da linguagem, da cultura e do simbólico. Ao entender que as performances *gays* são entendidas “não como ato pelo qual o sujeito traz à existência aquilo que ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange” (LOURO, 2001: p.83), se demarcam como potenciais transformadores em meio à esmagadora totalidade dos personagens que pertencem ao modelo heteronormativo.

2.3 Uma genealogia teledramatúrgica das “tramas *gays*”

A partir desse tópico, deve ser traçada uma genealogia discursiva sobre a construção das performances *gays* postas em cena pela *Rede Globo*, considerando o conceito de “performance” em Taylor (2013) que, ao adjetivá-lo como “performático”, denota um conjunto de práticas e saberes absorvidas pelos sujeitos, enredados também pelos campos digital e visual, no seu reino não discursivo. Tendo em mente que cada uma das performances ficcionais “se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia – entretenimento [...] cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro” (LIGIÈRO, 2012), elas não assegurariam acesso a outras culturas, dizendo muito mais de um desejo em interpretá-las.

Em se tratando de “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013: p. 45), a performance poria para funcionar arquivos e repertórios²⁵ nos sujeitos que teriam de se moldar aos roteiros narrativos da televisão. Tentando preservar as gramáticas normativas do masculino e do feminino, se persiste pela performance aquilo que os arquivos tentam silenciar e os repertórios fazem encenar por

²⁵ Enquanto “arquivos” consistiriam em “materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos)”, os repertórios seriam vistos “como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual).” (TAYLOR, 2013: p. 48).

memórias incorporadas, com ambos estando em constante interação, mas nunca ditando totalmente a incorporação.

O setor de teledramaturgia se iniciou desde a criação da emissora, em 1965, e as primeiras representações *gays* vieram na década de 70, de acordo com dados do “Portal Teledramaturgia”. Primeiramente, com o costureiro Rodolfo Augusto em *Assim na Terra como no Céu* (1970) e depois com o banqueiro Conrad na 1ª versão de *O Rebu* (1974). À época, a Censura Federal exigiu que o personagem Cauê, aparecesse como o filho adotivo de Conrad, ainda que o *affaire* entre ambos ficasse nas entrelinhas.

Em um período marcado pelo fim da *Rede Excelsior*, em 1969, e a assinatura da lei que regulamentava a profissão de ator, no Governo Geisel, em 1978, outra aparição se deu na mesma década, com o cabeleireiro Henri, na 1ª versão da telenovela *O Astro* (1977), que fez um estrondoso sucesso de audiência. Sob um olhar mais atento, além da proximidade temporal, entre as narrativas havia outro paralelo bastante similar: a inclinação tanto de Conrad quanto de Henri à vilania e criminalidade, com traços de motivação passional. A esse respeito, pode-se perceber explicitamente, segundo estudo sobre a representação homossexual em telenovelas, que:

Conrad Mahler (Ziembinski) tinha uma relação com o michê Cauê (Buza Ferraz) e assassina a mulher por quem o namorado se apaixona. Na segunda novela da década de 70 a tratar da temática, o cabeleireiro *gay* Henri (José Luis Rodi) também foi relacionado com a criminalidade. Ele colaborou com o assassinato de Salamão Hayalla, cometido pelo amigo para com o qual nutria interesses sexuais que o telespectador não soube se eram correspondidos. (PERET, 2007: p. 8)

Essa vinculação estigmatizante possui suas raízes profundamente fincadas no “sistema hierárquico de valores sexuais”, assim definido pela antropóloga Gayle Rubin (1998) ao afirmar que as sociedades ocidentais avaliam comportamentos ou ocupações sexuais de indivíduos segundo a posição que ali ocupam. Essa espécie de pirâmide sexual moralista, erguida com base na noção de “sexualidade ideal”, de orientação binarista e heteronormativa, vem a recheiar a maioria dos discursos de julgamento sexual, quais sejam o religioso, o médico, o jurídico, o psicológico, etc.

Nas palavras de Rubin (1998: p. 17), os sistemas dominantes de pensamento sobre o sexo “tem mais em comum com as ideologias do racismo do que com uma verdadeira ética” pelo fato de conceder virtudes que estão a serviço de grupos idealmente heterossexuais, maritais, monogâmicos, reprodutivos e não-comerciais, por isso detentores de uma sexualidade “boa, normal e natural”. Do mesmo modo, os vícios são relegados aos grupos tidos como não privilegiados, ou seja, aqueles possuidores de um sexo “mal, anormal ou não-

natural”, que se localizam nos grupos homossexuais, promíscuos, fora do casamento, comerciais ou não-procriativos.

Essa valoração hierárquica dos atos sexuais corresponde, na sua expressão mais rebaixada, aos personagens *gays* criminosos que vivem à margem da lei, de modo à despossuí-los de qualquer possibilidade de superar a sua situação marginal e adentrar em um terreno de reconhecimento social. Essa espécie de maniqueísmo revisitado se manifesta, de forma patente, quando na sua disposição:

Indivíduos cujo comportamento está no topo desta hierarquia são recompensados com saúde mental certificada, respeitabilidade, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Na medida em que os comportamentos sexuais ou ocupações se movem para baixo da escala, os indivíduos que as praticam são sujeitos à presunções de doença mental, má reputação, criminalidade, mobilidade social e física restrita, perda de suporte institucional e sanções econômicas. Um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo status e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam. (RUBIN, 1998: p. 14)

Há de se observar que, apesar do tempo transcorrido de lá para cá, esse sistema da hierarquia sexual será reatualizado sob outras roupagens, a cada produção global lançada. Já na década seguinte ocorre um pequeno aumento da presença de personagens *gays* e lésbicas nas telenovelas, se comparada aos anos anteriores. Não obstante, aquelas marcas de cariz negativo destacadas por Rubin permanecem imbuindo essa representação teledramatúrgica, dessa vez em *Roda de Fogo* (1986) e *Mandala* (1987).

Com destaque para a primeira produção, que trazia uma parceria entre o advogado Mário Liberato e o seu mordomo Jacinto, os quais além de serem cúmplices em crimes e assassinatos, já insinuavam estar num relacionamento. Essas duas tramas enfrentaram obstáculos com a Censura Federal no Governo Sarney, cujo órgão ainda vetava alguns diálogos, cortando sequências em que Mário era chamado por outros personagens de “homossexual”, comprometendo o andamento e resultado da telenovela (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: p. 155).

Entrando na década seguinte, com o fim da concorrente *TV Tupi*, a *Rede Globo* viria a consolidar nos anos 1970 e 1980, um “quase-monopólio televisivo produzindo, prioritariamente, telenovelas e telejornais e alcançando elevados e imbatíveis índices de audiência com sua veiculação” (BORELLI *et al*, 2000: p. 21). É quando o movimento homossexual experimenta um crescimento na quantidade de organizações e diversificação nos formatos institucionais, ao ampliar a sua visibilidade²⁶, sua rede de alianças (com os

²⁶ “A ampliação da visibilidade social se dá basicamente pelo debate público em torno de candidaturas e

movimentos de direitos humanos e luta contra a AIDS) e espaços de participação social.



Mário e seu mordomo Jacinto, personagens gays que exemplificam a inclinação à criminalidade

É também no período oitentista, que emerge outra tendência característica, que predominaria nos anos seguintes: as narrativas dramáticas centradas no segredo guardado pelo sujeito, que diz sobre seu desejo homo-direcionado, culminando na sua posterior descoberta ou revelação. Essa aposta se deu em *Brilhante* (1981), através do personagem Inácio (Dennis Carvalho) que sofria pressão da mãe, Chica Newman (Fernanda Montenegro), que queria vê-lo casado a qualquer custo. Tal como era usual na época, o autor Gilberto Braga alega que, pelo fato do emprego da palavra “homossexual” ser proibido no roteiro, se dificultou que essa trama fosse desenvolvida, apenas sendo liberado em raras ocasiões, quando, por exemplo, foi mencionado “*os problemas sexuais de seu filho*” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Naquele contexto da ditadura civil-militar brasileira, era desafiador que a autoria pautasse abertamente a temática, pelo risco da censura que pairava, então se indicavam indícios, com muita sutileza, sem dizê-la de forma direta. Foi o que ocorreu somente no desfecho da telenovela, em que, comovido, Inácio revela para Chica, no seu *outing*: “... *eu sou responsável por não ter sido aceito nessa casa, da maneira que eu sou, do meu jeito, porque eu não lutei por isso, eu não lutei para que vocês me aceitassem...*”.

Com a passagem para os anos 1990, em meio às mudanças acarretadas pelo processo de redemocratização política no Brasil, o próprio movimento LGBT passou por muitas inflexões, até chegar nessa sigla até agora vigente²⁷. Eis que a programação televisiva

projetos de lei; pela adoção da estratégia da visibilidade massiva através da organização das Paradas do Orgulho LGBT; e pela incorporação do tema de um modo mais “positivo” pela grande mídia, seja pela inserção de personagens em novelas, seja em matérias de jornais ou revistas que incorporam LGBT como sujeitos de direitos.” (FACCHINI, 2009: p. 139).

²⁷ “Assim, até 1993, o movimento aparece descrito predominantemente como MHB (movimento homossexual brasileiro); depois de 1993, como MGL (movimento de gays e lésbicas); após 1995, aparece primeiramente como um movimento GLT (gays, lésbicas e travestis) e, posteriormente, a partir de 1999, figura também como um movimento GLBT – de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros, passando pelas variantes GLTB ou LGBT, a partir de hierarquizações e estratégias de visibilização dos segmentos. Em 2005, o XII Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros aprova o uso de GLBT, incluindo oficialmente o “B” de

conteve uma presença maior e diversa de personagens LGBT, abrindo-se uma gama de possibilidades para que se explorassem seus dramas pessoais. Nesse período, se consolidam as “narrativas de revelação”, nas quais as histórias de homens *gays* eram contadas no interior das fronteiras heteronormativas, cujas “suspeitas de orientação, somente é revelada próximo ou no final das tramas” (COLLING, 2007: p. 7).

Com a centralidade dramática sendo deslocada para a própria questão do “assumir-se”, no que Sedgwick (2007) concerne a uma “epistemologia do armário”, seja declarando sua orientação sexual bem como revelando estar em um relacionamento homo-direcionado, esse enredo ganhou vulto com um teor emocional mais acentuado, sendo mais incorporado em roteiros como uma nova “pedra de toque” nas “tramas *gays*”. Sob a tendência acima mencionada, se apontam as telenovelas *Pedra sobre Pedra* (1992), com o carismático Adamastor (Pedro Paulo Rangel), que nutria uma paixão não-correspondida pelo chefe e amigo, e *Por Amor* (1997), com o dentista Rafael (Odilon Wagner), que, casado e pai de dois filhos, não conseguiu inicialmente largar a “vida dupla” que levava com o amante, com quem termina junto na trama.

Mas, sem sombra de dúvida, o grande marco na década de 90 veio com o suspense policial trazido por *A Próxima Vítima* (1995), telenovela de autoria de Silvio de Abreu, que foi exibida em uma conjuntura de reabertura política no Brasil. Essa produção trouxe, em sua trama, elementos além do que costumeiramente se transmitia, pois abordou o processo de revelação do sujeito que, sem recair na justificativa fatalista e culpabilizante, explicitamente passava a reivindicar seu pertencimento identitário, ainda sendo colocado nos termos de uma “opção sexual”.

O autor objetivou tratar mais seriamente de um relacionamento entre dois personagens *gays*, Sandrinho (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes), que tiveram de passar pela aceitação em suas famílias. Entretanto, a audiência não se demonstrou tão favorável a essa “narrativa de revelação”, pois se gerou um enorme impacto²⁸ na época, devido aos seus marcadores sexuais, mas, sobretudo, aos raciais, que caracterizavam esses personagens. O fato é que parte do público não tolerou que pudesse haver um envolvimento amoroso entre um branco e um negro. Apesar de terem recebido uma reação excessivamente

bissexuais à sigla utilizada pelo movimento e convencionando que o “T” refere-se a travestis, transexuais e transgêneros. Em 2008, nova mudança ocorre a partir da Conferência Nacional GLBT: não sem alguma polêmica, aprova-se o uso da sigla LGBT para a denominação do movimento, o que se justificaria pela necessidade de aumentar a visibilidade do segmento de lésbicas.” (FACCHINI, 2009: p. 140).

²⁸ De acordo com registros dos bastidores, coletados no *Portal Teledramaturgia* e no próprio *Dicionário da TV Globo*, a postura repulsiva de parcela da audiência foi tamanha, chegando ao ponto em que um dos atores, André Gonçalves, sofreu agressão física por um grupo homofóbico enquanto caminhava.

negativa, por outro lado, eles se tornaram o primeiro casal multirracial que se registra em telenovelas globais e um dos que mais repercutiram em toda a teledramaturgia brasileira.

Na mesma medida, aparecem com recorrência os tipos afetados, caricatos e afeminados que costumam se situar nos núcleos cômicos da telenovela e trazer uma menor carga emocional às histórias. Essas figuras²⁹, que pertencem às classes populares desfavorecidas, aparecem em maior número com relação aos demais, se encarregando de desempenhar papéis subalternos, como mordomos ou empregados, que servem como aliados ou confidentes de personagens mais centrais no folhetim.

Aqui se faz bastante utilização da estética *camp*³⁰, enquanto artifício que recorre ao elemento do excesso “emocional, representacional e formal, além do gosto pelo não-natural e pela superficialidade” (VALE, 2015: p. 27), onde há, nesse tipo de construção performática, uma predileção pelo exagerado. Com o intento de promover o riso da própria dor diante de uma situação de dominação, associada à condição *gay* e a feminilidade que a subjaz, ao retratar um personagem que se baseie nessa “sensibilidade peculiar e fugidia”, para usar uma expressão de Sontag (1964), correm-se alguns riscos, como o mero reforço de um tom jocoso e despolitizado a seu respeito.

Um dos casos mais conhecidos, nesse sentido, foi o da dupla formada, em *Suave Veneno* (1999), pelo vidente Uálber e o seu ajudante Edilberto, interpretados respectivamente por Diogo Vilela e pelo já falecido Luiz Carlos Tourinho. Enquanto Uálber vivia se esquivando dos pedidos insistentes de sua mãe para se casar e constituir família com alguma das mulheres que arranjava (cuja premissa nos remete ao conflito de Inácio em *Brilhante*), coube à atuação de Edilberto receber uma abordagem ainda mais peculiar da direção. Com autoria de Aguinaldo Silva, aproveitou-se o fato do ator ter tropeçado e arrancado risos dos colegas nos bastidores da telenovela, para que o seu personagem se tornasse extremamente atrapalhado e desajeitado na história.

Naquele período, organizações dos direitos *gays* ficaram insatisfeitas com o tratamento dispensado ao ator que fazia Edilberto, como o Grupo *Gay* da Bahia (GGB), que chegou a dar entrada com representações no Ministério Público e na Secretaria Nacional de Direitos Humanos contra o autor e a emissora Rede Globo. Ao alegar uma “atitude

²⁹ Com base nesse estereótipo, podem ser citados: Venâncio (Tadeu Mello) em *Porto dos Milagres* (2001), Eugênio (Sylvio Meanda) em *Mulheres Apaixonadas* (2003), Ubiracy (Luis Henrique Nogueira) em *Senhora do Destino* (2004), Arthurzinho (Júlio Andrade) em *Passione* (2010) e Crô (Marcelo Serrado) em *Fina Estampa* (2011).

³⁰ “Nesse caso, o gosto *Camp* inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino...” (SONTAG, 1964: p.4).

discriminatória de classe”, Luiz Mott, então presidente do GGB, avaliou aquele acontecimento, atribuindo principalmente a culpa do ocorrido ao autor, como se verifica a seguir: “O Aguinaldo errou a mão completamente. [...] O Edilberto foi exposto ao ridículo e vítima de agressões físicas.” (PORTAL TELEDRAMATURGIA, 2015).



A dupla formada pelo guru Uálber e seu ajudante Edilberto foi célebre pela performance cômica e exagerada

Por mais que houvesse alguma estratégia em ironizar e questionar o que se leva com seriedade, como traz Vale (2015), a autoria acabou por recair no lugar comum, de diluir qualquer indignação social unicamente na dimensão do lúdico, do frívolo, ao invés de valorizá-la também no sentido de ser problematizada. Essa posição que se adota em abordar uma história se reduzindo a uma única faceta, não anula que se possa explorá-la também por outros ângulos, sem que necessariamente venha a simplificar a história narrada, podendo suscitar outras discussões a partir dela.

Na virada do milênio, novos desafios se fazem conhecer para o movimento LGBT, nas relações que estabelecem com os partidos políticos, deixando de lado “os contatos pontuais e eventualmente conflituosos” que, por meio do resgate feito em Facchini (2009), marcaram bastante a passagem dos anos 1970 para 1980. Com a importância da representatividade política ganhando terreno, as siglas partidárias³¹ vêm apostando na organização de setoriais e no lançamento de candidaturas mais simpáticas às demandas colocadas historicamente pelo movimento LGBT, ao disputar e recrutar ativistas e militantes que já atuam pela diversidade sexual.

Por entre alguns avanços, desde os anos 2000, uma tendência que se constata nas performances *gays* na teledramaturgia, é de compor casais afetivamente bem-resolvidos desde

³¹ “Nos anos 1990, já havia setoriais LGBT no PT e no PSTU e, nos anos 2000, começaram a se organizar setoriais e ações de políticas públicas e de parlamentares, bem como candidaturas LGBT, em vários outros partidos” (FACCHINI, 2009: p. 141).

o começo da história, o que já conta com seis³² caracterizados com essas nuances até 2015, quando *Babilônia* entrou no ar. Nessa representação específica, os personagens costumam incorporar tanto um discurso quanto uma prática mais identificados ao modelo heteronormativo, no instante em que “vigora o desejo de casar e de adotar crianças, ou seja, os casais *gays* pouco ou nada diferem dos casais heterossexuais considerados ideais em nossa sociedade” (COLLING, 2007: p. 11).

Além dessa tendência, outras representações passaram a ocorrer com maior frequência nas produções globais, por ter havido uma ampliação do espaço para que pudessem se desenvolver em uma mesma telenovela. Esse fato faz com que a análise em tela preze pelo cuidado, como recomenda Eribon (2008: p. 55), em se evitar contrapor *gays* que vivenciam a sua sexualidade de forma aberta e livre no que toca à multiplicidade de parceiros aos que convivem em casal e aspiram ao registro civil dessa união estável, porque estes se encontrariam mais imbuídos de um reconhecimento institucional, o que nos leva a crer que:

Não há uma oposição entre esses dois modos de vida; antes, eles estão interligados de modo bastante íntimo. A tal ponto, que se poderia dizer que a abertura da instituição matrimonial para os casais *gays* significaria, por si só, uma subversão estrutural dos modos de vida padrão heterossexuais. (QUINALHA, 2014).

Por meio dos casais que vivenciam uma experiência homo-direcionada, o público se depara com personagens desejosos de ter seus direitos garantidos, espaços ocupados e anseios reconhecidos dentro dos padrões heteronormativos, inclusive no que concerne à realização de uma sexualidade conjugal e monogâmica. Embora cresça uma perspectiva assimilacionista, por outro lado há um processo excludente de negação das trajetórias marginais, ao se desconsiderar outros usos e lugares onde historicamente os sujeitos *gays* ocuparam e ainda demarcam suas existências, em pontos de encontro, socialização e expressão de sua intimidade, como em banheiros, cinemas e saunas.

Essas condutas clandestinas se reeditam por meio de antagonistas, nesse caso, é interessante frisar o notável sucesso conquistado por Félix Khoury na telenovela *Amor à Vida* (2013), cuja performance pôde condensar múltiplos elementos que compuseram o universo simbólico de representações *gays* em produções globais anteriores. O personagem, antes intimamente afeito à criminalidade, conseguiu a tal ponto se destacar, que a sua trajetória ganhou contornos mais complexos, pois se tratava de um empresário bem-sucedido que vivia

³² Por ordem cronológica se encontram: o médico Rubinho (Fernando Eiras) e o professor de música Marcelo (Thiago Picchi) em *Páginas da Vida* (2006), o assessor Rodrigo (Carlos Casagrande) e o recepcionista de hotel Tiago (Sérgio Abreu) em *Paraíso Tropical* (2007), o advogado Eron (Marcelo Anthony) e o dono de restaurante Niko (Thiago Fragoso) em *Amor à Vida* (2013).

num conturbado casamento, além de manter uma relação extraconjugal com “Anjinho”, seu misterioso amante.

A partir do momento em que Félix é expulso de casa por sua mãe, perdendo todos os seus bens, ele vai vender cachorro-quente na “Rua 25 de Março”, sem perder o humor que lhe é peculiar. Usando uma camisa amarrada na cintura e uma flor vermelha presa ao cabelo, o personagem reinscreve os atributos que remetem à estereotipia caricata e efeminada, se tornando “sensação com o bordão ‘*Olha o hot-dog do Félix! Vem que tem!*’ [...] é obrigado a andar de ônibus e passar por humilhações na tentativa de conseguir um emprego a sua altura” (MEMÓRIA GLOBO, 2015).

Além disso, Félix subverteu a lógica narrativa traçada inicialmente para o personagem, ao sobrepujar o lugar reservado para ele, que se limitava ao papel de vilão, tornando a sua história tão relevante que ainda se redimiou, ao ter suas maldades perdoadas pela família. O personagem chegou a entrar, *a posteriori*, em um “triângulo amoroso” com o administrador Niko e o advogado empresarial Eron, que formavam um casal desde o começo, fazendo notar que os três possuíam aspectos em comum: além de terem o mesmo padrão estético caucasiano, detinham um similar poder aquisitivo.

Contando com uma expressiva torcida do público, após romper o seu longo relacionamento, Niko pôde se envolver finalmente com Félix para que depois fossem, com seus filhos adotados, morar juntos. No último capítulo, a “trama *gay*” terminou bem-sucedida, culminando com o ansiado beijo, que já se tornou célebre como o primeiro protagonizado entre homens em uma telenovela global do “horário nobre”. Ao seguir um “roteiro de redenção”, Félix pôde assim selar o seu “final feliz”, ao também fazer as pazes com o seu homofóbico pai, que tanto o renegou quando descobriu que ele não era hetero, mas acaba sendo cuidado pelo “herói *gay*” no seu desfecho.

Não é à toa que, para assegurar o máximo de aprovação do público, tem de ser considerado que determinados marcadores de diferença para compor os personagens *gays* podem fazer efetiva diferença nesse sentido. Esse enquadramento identitário se conformaria a uma espécie de “imitação prestigiosa”, no qual a construção social de corpos, atributos e comportamentos que obtiveram êxito, logo mereceriam um posto exemplar a ser seguido, imitado e escolhido, em detrimento de outros (MAUSS, 1974).

Ao que parece, há uma predileção dos autores na criação dos personagens, para que estes venham a pertencer às classes média e alta, cujo padrão estético admite preferencialmente corpos joviais, atléticos e higienizados. Ainda sob essas condições, quando se adentra seu domínio íntimo, praticamente não se explicita uma relação erótica entre os

sujeitos, na medida em que até se trocam vagas carícias, com muita raridade beijam-se (quando não vetam a cena) e, em nenhum momento, se interpretam cenas em que possam se relacionar sexualmente.



O casal Félix e Niko, personagens *gays* que fizeram excepcional sucesso de público e crítica

Faz-se notar que aquele sistema da hierarquia sexual ilustrado por Rubin prossegue, com vigor, nas estruturas narrativas em que estão as “tramas *gays*”, onde no topo se localizam sujeitos que usufruem de maior *status* social, tendo de ajustar os seus modos de vida à lógica heteronormativa. Em contrapartida, mais abaixo, se situam aqueles sujeitos vindos de origem popular, que conseguem lidar com a sua identificação de formas não tão ajustadas à masculinidade ideal, mas tampouco tem aprofundada a dimensão da intimidade e da sexualidade em suas existências.

Além de retratar as vidas de personagens *gays* nas narrativas, é pertinente endossar que discussões tão caras para a visibilidade LGBT, passaram a ser mais tocadas, tais como: a ampliação de direitos (adoção de filhos, casamento igualitário, por exemplo) e a denúncia da violência homofóbica³³. Esses são os principais aspectos, dentre tantos repertórios e performances, do que se observou, mas que vão ser retomados no decorrer do trabalho, com a sensibilidade de localizá-los em meio a uma produção discursiva tão preñe de rebatimentos sociais, sexuais e políticos.

³³ Como o estudo de Borrillo (2010: p 34 e 40) sobre a homofobia faz notar: “pode ser definida como a hostilidade geral, psicológica ou social contra aquelas e aqueles que, supostamente, sentem desejo ou têm práticas sexuais com indivíduos de seu próprio sexo. Forma específica do sexismo, a homofobia rejeita, igualmente, todos aqueles que não se conformam com o papel predeterminado para seu sexo biológico [...] ela visa, sobretudo, indivíduos isolados, e não grupos já constituídos como minorias. O homossexual sofre sozinho o ostracismo associado à sua homossexualidade, sem qualquer apoio das pessoas à sua volta e, muitas vezes, em um ambiente familiar também hostil. Ele é mais vítima de uma aversão a si mesmo e de uma violência interiorizada, suscetíveis de levá-lo até o suicídio.”

3 “E COMO UMA SEGUNDA PELE, UM CALO, UMA CASCA, UMA CÁPSULA PROTETORA”: DO QUE SE ESCONDE E DO QUE ESCAPA AO ARMÁRIO

Tudo se passa como se a página de um livro se tornasse consciente e se sentisse lida em voz alta sem poder se ler.
Jean-Paul Sartre a respeito de Jean Genet

As discussões que orbitam em torno da “visibilidade *gay*”, ou seja, das formas de existência no mundo de sujeitos caracterizados por uma masculinidade minoritária que se antagonizaria diante de outra hegemonicamente heterossexual, permeiam alguns questionamentos que não podem ser postos de lado. Dentre as reflexões que devem ser suscitadas, a fim de que se obtenham pistas, no que tange a como essa experiência se torna visível nas telenovelas: O quê é visibilizado e o quê é ocultado por esses personagens no que diz respeito ao seu desejo? E como os sujeitos que partilham dessa sexualidade fazem para revelar o que sentem um pelo outro?

Nos contextos discursivos de interação social, se encontram em disputa as possibilidades interpretativas no campo da linguagem, em cujo lugar emerge o fenômeno da “mútua percepção”, onde tanto “ser é ser percebido”, tal como dizia Berkeley, quanto perceber e ser percebido implica em julgar e ser julgado. Quando se trata dos meios de comunicação, a condição de ser percebido também perpassa pelo investimento em “muitos compromissos e comprometimentos, para assim ser bem-visto” (BOURDIEU, 1997: p.16), movimento que é atravessado pela lógica comercial do “índice de audiência”, que confirma ou não se houve sucesso de público.

Tal dinâmica comunicativa pressupõe uma relação prévia entre os sujeitos, atravessados por relações sociais, quer estes contrariem ou se reconheçam no que é mostrado em uma narrativa teledramatúrgica, o juízo adotado assume uma forma de interpelação, como afirma Butler (2015: p. 64): “quando se julgam as pessoas por serem quem são, estabelece invariavelmente uma distância moral clara entre quem julga e quem é julgado”. De acordo com o ensaio *Reflexões Sobre a Questão Gay*, seria por meio do processo mesmo de “aceitação ou recusa” da interpelação heterossexual, como o único espelho possível, e na “relação de submissão ou revolta” que o sujeito, ao longo dos anos, vai forjando a sua identidade pessoal, ainda que esta permaneça necessariamente conflituosa, seja qual for a sua resolução (ERIBON, 2008: p. 38).

A consolidação cultural da heterossexualidade repousa sobre a fundação arcaica de designar o desejo homossexual como desviante, produzindo um sistema de pensamento

pelo qual as diferenças são, em grande parte, mantidas por uma tendência persistente em estabilizar hierarquias e reforçar correspondências fictícias entre sexo, gênero, desejo e prática sexual. Tal como argumenta Weeks (2000) com outros autores, a própria concepção da “heterossexualidade” no sentido de norma foi agudamente forçada pela tentativa anterior de se conceituar a “homossexualidade” como a forma em si da sexualidade “anormal”.

Não se conformando em privilegiar o desejo por outro sexo em relação ao desejo pelo mesmo sexo, a heterossexualidade propaga o mito de que há realmente uma diferença entre os sexos, tomando inicialmente as categorias “homem” e “mulher”, no interior dessa oposição, a heterossexualidade seria algo “natural”, estigmatizando a homossexualidade como um refugio que contraria a ordem das coisas (BERSANI, 1995: p. 62 e 63). Em meio a esse cenário de sujeição, pelo qual sujeitos se forjam a partir das experiências de “subordinação” a normas, regras, leis, etc., faz com que o ato de demonstrar ou de se declarar *gay*, carregue consigo uma série de implicações e conseqüências, como se submeter a um lugar social estigmatizado e um sistema de constrangimentos interpelados pelo “horizonte da injúria”³⁴.

Como um tipo de juízo, a injúria não seria apenas uma fala que descreve, pois não se contentaria em “anunciar o que se é” ou “se pensa ser” (como chamar alguém de “bicha” ou “viado”) e nem comunicar uma informação a respeito do indivíduo que se endereça. Quem lança a injúria faz saber que exerce um poder, seja de marcar a consciência do outro com uma ferida, de instituir o sentimento de vergonha ou de destituir o de orgulho, que vão tornando-se elementos constitutivos da personalidade do sujeito atingido (ERIBON, 2008: p. 28 e 29).

Por vezes visível, por vezes invisível, desde que a homossexualidade foi inventada como categoria, a história *gay* poderia bem ser inscrita nos termos de suas formas de expressão e pelos seus efeitos de realidade, quase como se isso não fosse nada além de uma reação, uma resposta de um grupo social à sua própria criação. Essa invenção identitária se fez (e ainda se faz) necessária a fim de guardar intacta a construção consolidada do desejo heterossexual com seu pretense status de norma fixa e estável, embora tão fragilizada e sempre posta em questão, justamente pelo seu caráter ilusório de fixidez e estabilidade.

3.1 Entre ocultar e visibilizar: privatizar ou tornar público o desejo?

Nesse jogo de “desaparição e reaparição” ou de ocultamento e visibilidade do desejo entre homens, há que se destacar as maneiras como os *gays* se assujeitaram à ordem

³⁴ Eribon (2008) assevera que esse horizonte significaria a impossibilidade do sujeito viver sua homossexualidade sem ter de dissimulá-la permanentemente.

sexual na apropriação dos espaços, que se diferiu em cada época. Nesse movimento de resistir às sujeições, a fim de recriar o seu próprio pertencimento identitário face a “modos de vida e espaços de liberdade” (ERIBON, 2008: p. 17), está posta para os sujeitos e suas identidades masculinas um reordenamento historicamente estabelecido entre os domínios público e privado³⁵, além dos significados sociais que decorrem de cada cenário e condicionam seus modos de pensar, sentir e agir.

É preciso antes distinguir que, quando se demarca esse ponto, este vai incidir sobre duas dimensões do sujeito, igualmente intrínsecas e que refletem uma tensão entre desejo e reconhecimento: uma mais reflexiva, que envolve a identidade pessoal e a relação consigo mesmo e outra mais relacional, socialmente situada e focada na relação com o outro. Em ambas as dimensões, a depender de em que domínio esteja e em quais circunstâncias sejam manifestas, algumas expressões da masculinidade podem ser mais ou menos valorizadas, condenadas ou interditas.

No domínio público reside o lugar, por excelência, onde se promove o encontro com o diferente e é tensionada a alternativa da intimidade, na medida em que a vida urbana poderia ser insuportável “se todo contato entre dois indivíduos acarretasse a participação nas aflições, aborrecimentos e segredos pessoais” (GOFFMAN, 2005: p. 52). É a partir desse meio proporcionador de “economia de tempo e energia emocional”, onde se proliferam múltiplas experimentações, que os corpos podem expressar mais da sua potência de afetar e ser afetado, agenciando novas sensibilidades e subjetividades, o que vem a ser resumido pela passagem seguinte:

Dessa maneira, ‘público’ veio a significar uma vida que se passa fora da vida da família e dos amigos íntimos; na região pública, grupos sociais complexos e dispares teriam que entrar em contato inelutavelmente. E o centro dessa vida pública era a capital. (SENNETT, 2014: p. 25)

Acerca dessa relação dicotômica entre o público e o privado, também se salienta o exame feito em *A sociologia do segredo e das sociedades secretas*, em que Simmel (1950) entende a evolução da sociedade em virtude das formas tomadas pelas coisas em sua publicidade e privacidade. É interessante saber que, historicamente, aquilo que foi considerado secreto, passou a ser manifesto ou do que antes era público, entrou na redoma

³⁵ “a oposição privado/público separa o que é mantido oculto dos outros daquilo que lhes é abertamente revelado. [...] Nos século XVIII, os termos vieram a adquirir o sentido que têm hoje. “Público” passou a ser identificado com o eleitorado – no sentido de “o público” – e com áreas da vida abertas aos olhos de todos ou com o domínio do bem comum. A esfera do “privado” tornou-se a área da vida especificamente excluída do domínio público.” (GIDDENS, 2002: p. 141 e 142).

protegida pelo segredo, movimento este que pode ser descrito “em virtude da qual, atos que antes se realizam conscientemente, descem depois ao nível inconsciente e mecânico, enquanto ao contrário, o que antes era inconsciente e instintivo, ascende a consciência e a visibilidade” (SIMMEL, 1950: p. 236).

Ainda que, no seu texto, classifique como imoral algumas condutas a que chama de “desvios sexuais”, o segredo do qual estas se valem, é tratado pelo sociólogo como uma das maiores conquistas da humanidade. Ao assumir essa forma, o segredo possibilitaria, seja por “meios positivos ou negativos”, o surgimento de realidades outras imbricadas ao domínio privado, diante do mundo real, onde por si só não seria concebível produzi-las nas circunstâncias de completa publicidade.

Por outro lado, pelo domínio público se instituir no lugar em que impera o direito liberal ao silêncio, os homossexuais deveriam pensar duas vezes ao agir enquanto tais, a fim de não causar incômodo aos demais e não perturbar o sossego social. Vale sublinhar que esse direito ao silêncio mais concerne a um privilégio dos heterossexuais, que deve ser seguido à todo custo. Em geral, isso se deve ao fato de uma parcela desses indivíduos virem a se sentir desconfortáveis com qualquer demonstração publicamente afetiva entre homens, ao passo que não se preocupam quanto ao que possam pensar ou reagir quando fazem o mesmo com o gênero oposto.

Ao trazer embutido um sentido de tolerância bem ao gosto de “minha liberdade acaba onde começa a do outro”, esse direito simplesmente reflete o limite em suportar a diferença do outro, cujo “paradoxo da visibilidade e do ocultamento que ronda tanto a vida pública moderna originou-se nesse direito ao silêncio público que tomou forma no século XIX”. (SENNETT, 2014: p. 48 e 49). Essa política do silêncio tanto se resume a uma forma de invisibilidade na qual se investe muitos sujeitos que se orientam sexualmente pelo mesmo gênero, mas também pode representar uma maneira de resistir ao assujeitamento pelo discurso e pelo olhar injurioso do outro.

Outro princípio estruturante da subjetividade *gay* consiste em buscar os meios de fugir da injúria e da violência, que costumam passar pela dissimulação da própria personalidade ou pela emigração para “lugares mais clementes” (ERIBON, 2008: p. 31). De fato, as grandes metrópoles e suas redes de sociabilidade foram decisivas para receber movimentos migratórios de homens *gays*, especialmente no decorrer do século XX. Por permitir a preservação do anonimato e da liberdade, no lugar das pressões sufocantes da vizinhança no campo ou em cidades pequenas, onde a possibilidade de descoberta ou flagrante pudesse ocorrer a qualquer momento, dada a relação de proximidade e frequência no

contato com parentes e conhecidos.

Essa mitologia da migração para a cidade coexistiu durante muito tempo com a narrativa da viagem e do exílio em outros países, para capitais como Berlim, Paris, Londres, Nova York e San Francisco, que proporcionaram uma espécie de receptividade em que se mesclava exaltação com apreensão. Nos primeiros tempos da chegada aos seus bairros ou comunidades *gays*, essas levadas de sujeitos agregaram-se àqueles outros que seguiram antes esse percurso. Para os homossexuais, ao traçar esse “roteiro de refúgio”, poderia haver algo de fantasmático nesse “outro lugar”, onde se ofereceria a chance de realizar aspirações, tornadas impensáveis no seu próprio país.

Em geral, a interação das culturas *gays* com a cidade foi maior nos primeiros anos do século XX (principalmente na década de 20) do que vai ser nos anos 40 e 50, com a realização dos grandes bailes à fantasia e a expansão dos lugares de encontro, como em bares, salões, etc. (IDEM, 2008: p. 32 e 33). Percebe-se que nesses períodos a livre expressão do desejo entre homens até fluiria, desde que no interior dos termos e limites condicionados por alguns espaços que pertencessem ao domínio privado. As dimensões relacional e reflexiva do sujeito tinham de restringir sua exposição a esse âmbito e eram sacrificadas no momento que intencionavam publicizar-se para além dos locais destinados a tais práticas.

Graças à imposição dessa conduta silenciosa para se comportar em público, por muitas vezes restaram aos homens (*gays* assumidos ou não), cujo desejo é acionado para outros homens, investir em outras mediações corporais para externalizar o seu interesse. Com sua expressão discursiva comprometida, sob o risco de sofrer injúria ou outro tipo de violência, o flerte ou a paquera por meio da correspondida troca de olhares passou a ser uma das principais táticas adotadas por muitos indivíduos, a fim de obter parceiros sexuais. A psicanálise reclama que além de fonte de visão, o olho é uma “fonte de libido”, pelo qual transborda a sua presença no visível bem como no desejo, pois esse olhar carregaria uma implicação desejante do sujeito, no instante em que se:

configura seu dar-a-ver ao Outro. Nessa estratégia pulsional, simultaneamente atribui o olhar ao Outro, o próprio olhar como sendo tomado como objeto do Outro, objeto que visa encarnar em seu ser. Ora, é junto a esse isso-ver (ça voir) do Outro que o sujeito encontra algo de um saber (savoir) sobre si” (PAIVA, 2007: p. 42)

Essa prática pautada pelo olhar foi determinante para que as iniciativas de muitos relacionamentos fossem bem-sucedidas, bem antes do advento e difusão dos aplicativos virtuais de marcação de encontro e “pegação” entre *gays*, como *Grindr*, *Hornet* e *Scruff*, que

vem tomando tanto vulto na contemporaneidade. Essas mídias digitais³⁶ tem sido marcantes no contexto das transformações mais recentes na “subcultura *gay*” e nos novos modos de negociar os regimes de visibilidade e ocultamento dos comportamentos e práticas sexuais, ou seja, manipular o segredo do desejo homossexual a fim de evitar, à qualquer custo, o confronto com a injúria heterossexual.

Essas nuances do assujeitamento e da sua visibilidade e ocultamento, ficam matizadas dessa maneira: por um lado, pode-se visar uma livre mobilização do desejo, dirigido aos encontros e às práticas sexuais numa recusa clandestina de uma reivindicação identitária explícita e, por outro, pode-se buscar um desejo de visibilizar-se pela via da normalização, no momento em que os homossexuais querem se integrar socialmente para, dessa forma, tornar-se menos estigmatizáveis e segregados do acesso aos direitos e espaços usufruídos pelos heteros.

3.1.1 O armário que guarda o segredo e o silêncio que o ronda

Em meio a tantos modos de existência, há quem se coloque em posições aparentemente dúbias para agenciar a sua sexualidade, seja publicizando o seu desejo em privado ou privatizando o seu segredo em público. E é nesse aflitivo e impreciso exercício que sobressai a figura do “armário”, onde tem lugar a experiência do sujeito fraturado em suas dimensões relacional e reflexiva, já que define uma performance atravessada por angústias, mistérios, ambiguidades e estratégias.

O mais curioso é que o armário, como móvel que serve para guardar roupas, surgiu no séc. XVI tendo como primeira utilização ser o lugar onde se armazenavam as armas dos nobres europeus, por isso também a origem do seu nome. O mais irônico é que, ao transpor metaforicamente o armário para lançar luz sobre a experiência outrora negada, o sujeito faz recurso a armas e artimanhas para que o seu segredo não venha à tona e o seu desejo não seja descoberto. É por essas razões, que esse tópico se deterá nos mecanismos do armário operados pelo sujeito, cuja condição não faz com que se veja concernido a outro pertencimento identitário que não o hetero. Daí que, esse tópico se centra em conhecer o que se passa com o sujeito investido pelo “armário” previamente ao momento do seu *outing*, da revelação do seu segredo.

Essa situação condensa em si o jogo do desejo e da recusa, pelo que o sujeito

³⁶ Para um estudo bastante aprofundado, ver pesquisas desenvolvidas por MISKOLCI (2014).

carrega um profundo receio de escapar qualquer indício que leve ao segredo, para melhor resguardar as relações homo-direcionadas que possa desenvolver, dos julgamentos advindos do “horizonte da injúria”. Em decorrência dessa contínua tensão entre as práticas de ocultar e visibilizar o seu segredo, aqui a intenção não será tanto o de julgar se as ações de quem se encontra no armário soem verdadeiras ou falsas, mas sim, de atentar para o que pode ser materializado e os efeitos que são provocados, a partir disso, para a própria vida de quem se investe desse dispositivo.

É por meio da “teoria dos atos de fala³⁷” em Austin (1990), especialmente os performativos materializados por esse sujeito, que deve-se pensar em quais condições esse ato se efetua (ou não), se geram efeitos esperados (felizes ou infelizes) e se, ao se repetir, são capazes de atualizar ou instalar identificações discursivas. Estas, ao serem incorporadas na performance desse sujeito, fazem com que sejam desenvolvidas ações e qualidades intermediárias, que melhor possam fazê-lo se dispor à realizar as travessias repletas de contornos, riscos e acidentes de percurso.

É dentro desse constante tensionamento a que se submete o sujeito do armário, cujo desejo escapa por todos os lados, abrindo brechas e borrando seus efeitos de superfície, mas que também persiste recuando e resistindo no corpo e na linguagem, que Sedgwick vem contribuir com a sua análise. Uma das expressões que remetem à interioridade desse sujeito, ao transitar ambigualmente entre o domínio público e privado sem necessariamente reivindicar qualquer pertencimento identitário, aparece a partir de:

mapeamentos mais amplos do segredo e da revelação, do privado e do público, que eram e são criticamente problemáticos para as estruturas econômicas sexuais e de gênero na cultura heterossexista como um todo [...] cuja incoerência capacitadora, mas perigosa, foi condensada de maneira opressiva e duradoura em certas figuras da homossexualidade. “O armário” e “a saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras. (SEDGWICK, 2007: p. 26)

Para melhor mascarar as suas práticas afetivo-sexuais com outros homens, o sujeito que se encontra no armário se reveste com registros e repertórios identificados à masculinidade dominante, culturalmente misógina e homofóbica. Essa performance acontece quando publicamente circunscreve seus relacionamentos afetivo-sexuais com as mulheres, sobre as quais tendem à reproduzir discursos e práticas sexistas e vem a desempenhar um comportamento agressivo e repulsivo com relação aos *gays*, fazendo com que os debochem

³⁷ Defende-se que, ao se dizer, emitir alguma sentença sobre algo ou alguém, está se realizando uma ação, mas desde que se submetam à autoridades e circunstâncias apropriadas. Aí havendo não somente uma dimensão descritiva, mas também produtiva na linguagem.

ou agridam em público. Por outro lado, esse sujeito pode também possuir uma postura evasiva e reservada, no sentido de não evidenciar qualquer interesse voltado àqueles indivíduos com quem viriam a ter ou manter relações sexuais, com estas ocorrendo desde que fossem reduzidas ao domínio privado.

Esse sujeito no armário assim agencia seus afetos por objetivar reiteradamente a confirmação de seu benefício de pertença à “sociedade masculina dos privilegiados³⁸” (BERSANI, 1995: p. 84), porquanto se envolve tanto com mulheres como com homens *gays*, reservando a ambos uma posição de subalternidade. No entanto, ao se reconhecer na identificação com um lugar de poder, esse sujeito é levado a cometer uma violência da desidentificação, cuja condição denegatória nem sequer tenha tomado consciência, talvez nem sendo reconhecida por ele mesmo.

Embora o seu desejo se oriente pelo mesmo gênero, é se moldando às expectativas geradas pela heteronorma e legitimadas pela família, pelo local de trabalho e pelos círculos de amizades, que esse indivíduo, cuja personalidade já foi cindida, vem a fraturar igualmente a sua experiência exterior. O que Goffman (1982) examina como “dupla biografia”, ou seja, o processo de dissociação das vidas homossexuais que produz personalidades elas mesmas dissociadas, ocorre a partir do momento em que esse sujeito passa a traçar um roteiro de “vida dupla”, em uma tentativa de evitar qualquer confronto com uma interpelação heterossexual.

É guiado pelo ideal de assimilação, que o sujeito não cogita a revelação desse segredo, que lhe serve como um “recurso de proteção”, vindo a dissimular a sua experiência sexual com outros homens e fazendo prevalecer um silêncio público à qualquer mínima suspeita que possa surgir. Aliado à “política do silêncio”, se maneja a “gestão do segredo”, cujo funcionamento deve se considerar no tocante às condições especiais no qual o sujeito fala e ao discurso que circula em função dos distintos interlocutores, que podem ou não falar sobre, em dados espaços e momentos.

O segredo aqui tratado, no caso, como “ocultação consciente e voluntária” (SIMMEL, 1950: p. 225) de um desejo homo-direcionado, se confina à dimensão privada, tanto no tocante aos conteúdos íntimos e reflexivos do sujeito quanto aos espaços objetivamente escondidos do domínio público, onde pode ser pontualmente revelado. Essa dinâmica subjetiva e relacional, no qual o sujeito vai se movendo, teria inserida em si esse elemento individualizador, concentrado nos conteúdos encobertos pelo segredo, que se se nega seu acesso a muitos, se há recusa em contar a respeito, é porque deve possuir algo de

³⁸ Do original: “*société masculine des privilégiés*”.

muito valioso, que diga sobre o seu próprio ser.

No que tange à “gestão do segredo”, há que se discernir as práticas da confissão e da confidência, em que pela primeira revela-se o segredo, enquanto pela segunda, compartilha-se com o outro, de modo a constitui-lo e a mantê-lo. Cumprindo ou não as injunções emanadas pelo poder, o portador do segredo dentro do armário ora se encontra desejoso de se integrar à sociedade, sem largar mão de seus privilégios, ora de se camuflar nos seus interstícios. Essa postura aparentemente dúbia, de quem se investe dos mecanismos do armário quando lhe convém, não seria de todo prejudicial, muito pelo contrário, como vem atestar outro autor no trecho que se segue:

As tensões da vida dupla que os *gays* são forçados a levar são frequentemente enormes, mas mesmo essas tensões podem ser consideradas como um luxo. Se somos capazes de os suportar, e se não nos deixamos levar [...] as vantagens são de fato consideráveis: possibilidades sem limites de sucesso social e de sexo à vontade – se necessário, é verdade, às escondidas. (BERSANI, 1995: p. 88)

Esse posicionamento aparentemente tão contraditório não vai se restringir somente aos “discretos” ou “enrustidos”, uma vez que também é exercido por outros homens assumidamente *gays*, conformados em negociar alguns privilégios com a ordem sócio-sexual hegemônica, tais como concedidos aos heterossexuais. Aqueles sujeitos devem internalizar e reproduzir ações e valores de caráter misógeno e homofóbico para assim acessar um posto mais superior na hierarquia sexual, desde que consintam em manter o seu desejo homossexual ocultado e quaisquer sinais disfarçados no tocante aos limites do armário ou dos espaços guetificados.

Quer seja em um ou noutro caso, a questão de usufruir exclusivamente da sua sexualidade no domínio privado, para que seja consumada de forma mais segura, faz com que a interioridade desse sujeito seja profundamente impactada pela assimetria existente entre heterossexuais e homossexuais. Essa relação de poder estabelece uma privatização da sua *psique*, que consiste em manter uma porção de si mesmo ocultada no segredo da consciência, o que preserva a sua personalidade dos possíveis olhares intimidadores e dos comentários insultantes do outro.

Com frequência, configurada pelo “horizonte da injúria”, pela “política do silêncio” e pela “gestão do segredo”, a experiência interior do sujeito deve ser marcada pelos efeitos desencadeados a partir do armário. No entanto, esse dispositivo apenas vai oferecer, a quem for se investir de seus mecanismos, “uma segurança incerta, sempre ameaçada e, com frequência, fictícia”, sendo por causa desse processo de “privatização do privado”, que se instala uma “estrutura de opressão para os *gays* e as lésbicas, e quase sempre uma estrutura

que não só lhes é imposta, mas à qual eles próprios escolhem submeter-se e no quadro da qual moldam suas personalidades e suas condutas.” (ERIBON, 2008: p. 124).

Ao privatizar parte substancial de si mesmo e ter de realizar o seu desejo com o outro a partir igualmente do domínio privado, é preciso que no público se faça um recurso reiterado e vigilante a uma “persona hetero”. Dessa dupla privatização das dimensões reflexiva e relacional, o sujeito no armário se submete a uma situação de inferioridade, fazendo com que a identificação de um grupo minoritário seja definida a partir dos que ousam autonomamente ordenar as suas experiências de vida, sobretudo ao conferi-las uma visibilidade pública, como se segue nessa passagem:

A discrição do armário não é outra coisa que a deferência avessa à uma hierarquia diferencial que reserva as posições inferiores àqueles que consentem em guardar seu ‘segredo’, à falar no privado. Se contentar do ‘direito’ a uma identidade privada - a uma identidade guetificada - é talvez por toda minoria aceitar que a identidade de cada um seja definida por esses que já ocupam as posições públicas. A sacralização da distinção entre o público e o privado exacerba as diferenças e acaba por justificar a opressão desses que são, ou que se imaginam ser, diferentes. (BERSANI, 1995: p.19)³⁹

Pondo em movimento um *modus vivendi* diferenciado frente ao que representa a masculinidade *gay* para a sociedade heteronormativa, o sujeito no armário busca evitar qualquer tipo de exposição maior que possa colocar o seu segredo em xeque. Nesse sentido, a relação com o desejo funciona produzindo, o que em realidade se trata de um “segredo aberto”, que não vai implodir os binarismos existentes entre público/privado, exterior/interior, visibilidade/ocultamento, mas vai fazer com que se reerguam “novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelos menos da parte de pessoas *gays*, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição.” (SEDGWICK, 2007: p. 26).

Faz-se imperativo se jogar, a todo instante, com aquelas oposições para quem se encontra preso ao armário, seja rearranjando sua comunicação, emulando sua performance ou omitindo seu sentimento diante de um objeto de desejo, não deixando entreolhar qualquer pista de abertura. Então, é posta em ação a “fachada” que, segundo as circunstâncias em que se inserir, vai consistir em um “equipamento expressivo” para que o sujeito possa desempenhá-lo “regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os

³⁹ Do original: “*La discrétion du placard n’est rien d’autre que la déférence envers une hiérarchie différentielle qui réserve les positions inférieures à ceux qui consentent à garder leur ‘secret’, à parler dans le privé. Se contenter du ‘droit’ à une identité privée - à une identité ghettoisée - c’est peut-être pour toute minorité accepter que l’identité de chacun soit définie par ceux qui occupent déjà les positions publiques. La sacralisation de la distinction entre le public et le privé exacerbe les différences et finit par justifier l’oppression de ceux qui sont, ou qu’on imagine être, différents.*”

que observam a representação” (GOFFMAN, 2005: p. 29).

É pertinente despistar performando uma masculinidade heterossexual, para que sua *mise-en-scène* seja a mais convincente possível, já que as cenas e lugares em si não possibilitam circular os mesmos afetos, não havendo como transpor determinados afetos tais quais para determinados contextos. Portanto, em concordância com Eribon (2008), a visibilidade *gay* e seus efeitos de liberdade, no meio urbano, ofereceram aos indivíduos um leque de possibilidades para que pudessem pertencer a vários universos sociais e de possuir, simultaneamente, várias identidades.

Devidamente separadas, essas disposições seriam manifestas de diversas formas e em distintos contextos: uma ligada à profissão e outra mais ao lazer, uma diurna e outra mais noturna ou acionada nos fins de semana. A experiência de recorrer à “fachada”, relatada por um dos entrevistados, ilustra a vida de quem já teve que se investir do armário quando, por exemplo, se marcava *dates* (encontros) nos aplicativos de “pegação” com pessoas desconhecidas, a fim de obter práticas sexuais:

Eu tive um comportamento totalmente homoerótico, só que solitário, porque eu não falava pra ninguém. E eu não era eu mesmo, eu era personagens, eu era o Ícaro, era o Artur, era o Bruno, era o Caio, eu inventava nomes, profissões, e no caso, profissões assim, era estudante de alguma coisa, universitário, né... Era como se fosse um personagem mesmo, era uma forma de eu encarar aquilo e ser discreto, em sigilo, né... (IAN, 2016, 28 anos)

A depender do grau de afastamento ou proximidade desenvolvido pelo sujeito, em relação aos lugares subculturais onde se situa, a sua homossexualidade latente, mas pulsante, pode ser performada de forma mais ou menos dizível, visível, pensável, portanto, desejável de se tornar aparente. Ainda sobre a “fachada”, Goffman (2005) coloca que, para manter uma “impressão de infalibilidade”, se procura corrigir os erros e enganos antes de sua representação, bem como se ocultam quaisquer “atos falhos”, onde possam dar a ver que erros foram cometidos e previamente corrigidos.

Além disso, o processo do “assumir-se”, da aceitação de si, seria imposto ao sujeito no armário no interior de uma matriz de relações de gênero constituídas historicamente pelo regime heteronormativo, que é reiterado por atos e regulado em todos os corpos, devido ao cerceamento sexual e ao constrangimento dos desejos. Ainda de acordo com Butler, a fim de que seja estabelecida uma aparência fixa de estabilização nesses sujeitos frente à ordem sexual, os corpos abjetos, que não se conformam e se esquivam às normas, seriam condenados à exclusão “nas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (BUTLER, 2001).

Até que se atinja um patamar de resolutividade autorreflexiva a respeito do seu desejo diante desse outro, que é igual, o sujeito no armário deve tomar consciência de sua auto-imagem e reaprender outra linguagem, a fim de que passe a se afirmar sem se importar tanto com o que o outro possa pensar. De modo que, nesse processo de resubjetivação, antes mesmo de operar seu *outing*, o sujeito se permita uma revisão “dos antigos hábitos mentais e gestuais” e um trabalho de “desaprendizado de todo o falso semblante que fora preciso aprender com tanta assiduidade e praticar durante tanto tempo e com tanta vigilância.” (ERIBON, 2008: p. 124).

3.1.2 *Assumir a si mesmo, revelar-se ao outro*

Os primeiros registros da assunção, enquanto forma de elaboração de uma narrativa, podem ser constatados com a *História da Sexualidade – Vol. I: A vontade de saber*, em que Foucault (1988) examina a difusão geral da confissão no cerne da matriz ocidental desde fins do século XVII. O autor defende que essa prática foi largamente aplicada em função da busca pelo discurso da verdade sobre o sexo e foi se transformando de um caráter ritual e exclusivo da penitência cristã para uma complexa forma de saber-poder utilizada e difundida em diversas relações sociais.

A prática confessional passou a ser substituída por outra, mais enquadrada nos moldes administrativos, nos quais se agenciava o registro rigoroso e não mais o perdão pelo sentimento de culpa ou arrependimento provocado. O cotidiano dos indivíduos passou a ser esquadrihado, por meio de denúncias, queixas, delações, relatórios, inquéritos, interrogatórios, onde tudo que se narra, descreve e confidencia deve ser registrado por escrito, em arquivos e dossiês, de tal forma que:

A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes; os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; [...] Confessa-se – ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo. [...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente (FOUCAULT, 2009: p. 67 e 68).

Com essa mudança, o poder que antes era concentrado na figura de uma autoridade real ou religiosa, mediante uma maior soberania política, se disponibiliza em todo

o corpo social. Sem negar a existência das múltiplas assimetrias e hierarquias pelos quais atravessa o poder, que é captado, canalizado ou intervém “ao longo de circuitos bastante complexos, vêm perder-se as disputas entre vizinhos, as querelas entre pais e filhos, os desentendimentos domésticos, os excessos do vinho e do sexo, as brigas públicas e não poucas paixões secretas”. (IDEM, 1992: 98)

Seguindo a lógica confessional, embebida também na política, o aparecimento de discursos presumidamente neutros na psiquiatria, na jurisprudência e na literatura se dirigiu, em especial, às “espécies” de homossexual, quais sejam o “invertido”, o “sodomita” ou o “pederasta”. Graças aos seus processos de catalogação, se possibilitou igualmente, ao longo do séc. XIX, a emergência de um discurso reativo, no qual a homossexualidade foi apropriada e passou a se associar a uma identificação distinta. A partir dessa análise, Foucault (2009) defende que aquelas formas de nomeação atribuídas, respectivamente, pelas normas médica, jurídica e religiosa, fizeram com que os sujeitos pudessem falar por si mesmos e a reivindicar sua legitimidade, muitas vezes dentro do vocabulário pelo qual antes eram desqualificados.

Ao revisar a “prática da confissão” foucaultiana, Butler (2015) em sua obra *Relatar a si mesmo*, coloca que esta deve ser compreendida “como um ato de fala em que o sujeito ‘torna-se público’, entrega-se em palavras, envolve-se num ato estendido de auto-verbalização como forma de fazer o si mesmo aparecer para o outro” (IDEM, 2015: p. 145) dentro de um “cenário de interpelação”, onde este torna-se a cena verbal e corporal de si mesmo. Entretanto, para que isso se concretize, o sujeito no armário deve empreender um enfrentamento direto ao “horizonte da injúria”, que está constantemente à sua espreita e que justamente devido a isso:

O homossexual é, portanto, colocado numa situação de inferioridade, já que pode ser objeto do discurso dos outros, que brincam com ele e se aproveitam do privilégio que lhes é dado não só pelo fato de saber como pelo de saber, ao mesmo tempo, que aquele que está em questão não só acha que os outros não sabem mas teme mais que tudo no mundo que possam saber. (ERIBON, 2008: p. 73)

Em outra leitura, Butler (2001) defende que o ato de se assumir significa atingir “uma esfera mais elevada” tal como ocorre em a ‘Assunção da Virgem’, o que permite perceber que a etimologia da palavra contém a noção religiosa de uma escolha extremamente reflexiva. Embora a dinâmica da assunção aqui analisada no universo ficcional represente o real, se entende que o processo de identificação e verossimilhança do sujeito ocorre às custas também da produção de um sentimento de repulsa para consigo, devido à sua relação com o “horizonte da injúria”, que vai produzir “um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (IDEM, 2001).

Essa forma de assujeitamento, que visa a organizar assimetrias e mascarar relações de poder que, por sua vez, serve à docilizar corpos e fundar hierarquias entre eles, orbitaria essencialmente em torno de um certo puritanismo. Importa ressaltar essa afirmativa de Sennett (2014), no momento em que este define o desejo do sujeito em autenticar a si mesmo, em tornar-se autônomo, afora as suas motivações e sentimentos, por meio de uma lógica pautada na autojustificação e na permuta de autorrevelações⁴⁰.

O que é conceituado pelo autor enquanto uma “autojustificação ascética” se deve à renúncia do próprio prazer em experiências concretas e à habilidade em adiar sua gratificação com o propósito de validar o eu e sua personalidade. Como resultado dessa não (ou pouca) demonstração ao outro dos impulsos negados e dos obstáculos enfrentados, é que vigora uma necessidade de silêncio do desejo para os outros, em que é preciso até mesmo “se retrair das atividades, realizadas juntamente com eles, que não atraíam a atenção para o eu”. (SENNETT, 2014: p. 479).

As telenovelas fazem mover fantasias normativas, em que o real é atravessado por ficções narrativas e subjetivas, com o amor romântico dominando e o imaginário erótico fluando enquanto seus elementos constitutivos. Por narrativa entende-se uma forma discursiva específica que se ordena pela construção de cenários sociais e histórias individuais, ou como conceitua Sommers (1994): “é através da narratividade que chegamos a conhecer, compreender e dar sentido ao mundo, e assim, através das narrativas e da narratividade nós constituímos nossas identidades sociais.”

Essa particular linguagem expressa entre homens que se desejam, busca criar um vocabulário novo, ainda que recaia nas armadilhas da conjugalidade e do “amor romântico”, tão ajustadas ao modelo heteronormativo. É por isso que, sobretudo, no gênero televisivo, “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar [...] Por exemplo, a narrativa das telenovelas ajudam a construir certas identidades de gênero” (WOODWARD, 2000: 17).

As atuais telenovelas da Rede Globo se caracterizam por uma marca que já aparecia em produções anteriores e, com o passar do tempo, foi se delineando com mais

⁴⁰ “O narcisismo e a permuta de autorrevelações estruturam as condições nas quais a expressão de sentimentos em circunstâncias íntimas se torna destrutiva. [...] A primeira é uma palavra em código para medir o outro em termos de um espelho de preocupação consigo mesmo, e a segunda é um disfarce para medir a interação social em termo de permuta de confissões” (SENNETT, 2014: p. 25).

constância e tomando uma proporção controversa: as “narrativas de revelação” da identidade *gay*. Essas tramas tomam matizes bem peculiares, ao serem permeadas por situações confessionais que são centradas em um segredo guardado pelo sujeito acerca da sua homossexualidade. Repletas de figurações e representações discursivas, o clímax dessas histórias sucede quando os personagens fazem o seu *outing* ou simplesmente saem do armário, podendo tanto se declarar enquanto *gays* ou ainda se revelar membros de um relacionamento homo-direcionado.

No contexto de geração de um relato narrativo, quando alguém fala comigo e me disponho a interpelar de volta, passo a existir como um ser que pode tomar e tomo a mim mesmo como um objeto de reflexão diante do olhar do outro. Ainda mais, quando no fio condutor para a análise central em *Babilônia*, trata-se do encontro entre Sérgio, um personagem situado no armário, que amalgamou sua própria subjetividade, negando e recalçando em sua consciência privada o que significa o seu objeto de desejo, que vem a ser Ivan, visto e relegado ao domínio da abjeção pelo olhar público porque encarna além de sua homossexualidade, os marcadores de classe e da negritude.

E é por temer ser reconhecido socialmente como idêntico ao outro, ao mobilizar seu desejo em direção a esse objeto tido por abjeto, que é também sujeito desejante porque demonstra interesse, que o sujeito no armário ali se mantém. Ocorre que esse sujeito vai inicialmente relutar em corresponder a esse desejo, lidando com o outro como um corpo indesejável, para seguir resguardando seu lugar de poder, por mais que venha a sofrer a angústia em interdita-lo e recusá-lo. Todavia, como a lei do desejo não conhece limite nem negativa, se enreda em uma dinâmica repleta de atos falhos e ambíguos.

Nos cenários de endereçamento entre sujeitos desejantes que se interpelam está incluso “o processo inevitável, imprevisível e cambiante pelo qual o desejo chega à se fixar a uma pessoa.” (BERSANI, 1995: p. 80). Em meio à essa relação que se estabelece entre ambos, enquanto um sujeito se narra, faz-se algo com o que conta para o outro, agindo sobre ele de alguma maneira e daí constituindo “um objeto em relação ao qual se torna articulável uma meta do desejo, mas o que se reitera nessa relação com o outro, nessa cena para a articulação do desejo, é uma opacidade que não é realmente ‘iluminada’ pela fala” (BUTLER, 2015: p. 71).

Essa opacidade pode ser inscrita pela esfera do segredo que, no fundo, caracterizaria toda a relação entre duas pessoas ou grupos sociais, quer aquele exista ou não de fato. Conforme assinala Simmel (1950), no caso de uma das partes não perceber a existência de um segredo, este vai indiretamente modificar a atitude do outro que o guarda, o

que, por sua vez, modificará toda a relação. E em meio à ordem do mistério, ao tatear e pisar no terreno desconhecido do outro que, ambos atuarão revelando, cada um à sua maneira, os saberes incorporados em suas experiências de vida.

No centro dessa tensão, desejo e reconhecimento se encontram intimamente relacionados, pelo que o desejo de ser, de persistir no próprio ser somente se satisfaria através do desejo de ser reconhecido enquanto tal. A capacidade do sujeito interpelado para narrar qualquer experiência substantiva de sua vida depende diretamente de práticas tanto de autorreflexão quanto de reconhecimento social. Isso se dá na medida em que, ao dar um relato de mim mesmo, pela interpelação e questionamento de um “tu”, estou implicado com o outro sujeito, com quem e para quem falo.

Se porventura alguém descobre o “segredo” e interpela (seja em forma de acusação, juízo ou injúria) o sujeito no armário como quem ele mais teme ser associado, em resposta, o sujeito começa a refletir sobre as ações feitas, admitindo uma ligação causal entre aquelas e o sofrimento resultante. Inclusive, este pode se encontrar em posição de assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos, muito a partir dos sentimentos de medo e terror ocasionados. Ao final da cena de interpelação, abre-se a possibilidade de se confessar como causa de tal ação ou de se defender dessa atribuição, localizando a causa noutro lugar.

Apenas frente à interpelação do outro, que se começa a contar a história de si mesmo, nem sempre motivado pelo medo, mas por valores como o desejo de conhecer e entender ou de explicar e narrar. De igual maneira, pode-se permanecer calado, cuja “recusa de narrar não deixa de ser uma relação com a narrativa e com a cena de interpelação” (BUTLER, 2015: p. 23). A exemplo disso, muitos *gays* definem a aceitação de sua visibilidade inclusive como um reconhecimento social de sua invisibilidade, embora a sua diferença sexual seja demarcada pela heteronorma sempre desde uma posição inferiorizada.

É pela intrínseca e momentânea relação dessa enunciação de si mesmo com o poder, ou seja, pela luta com ou contra ele, cruzando-o e provocando as suas forças, que as vidas *gays* puderam ser reveladas e deixar resquícios. É nessa interligação entre as relações de poder e a necessidade de dizer a verdade que também se exerce poder no discurso, usando-o, distribuindo-o, tornando-se o lugar de sua transmissão e replicação sobre os outros, porquanto a fala é também um tipo de fazer, uma ação que ocorre no “campo de poder”, se constituindo mesmo um “ato de poder”.

Mas tal como indaga Foucault em seu denso texto *A vida dos homens infames*, o ato de narrar ou relatar a própria existência poderia ocorrer independente de uma violência sofrida? Seria possível reaver essas vidas em si mesmas, tal como seriam em “estado livre”,

onde falariam por si sós? Frente a esse impasse, se aponta o “exame cuidadoso” de si como prática de se exteriorizar ou tornar-se público, cuja perspectiva se distancia das teorias que comparavam a confissão a uma necessária violência e à imposição forçosa de um discurso regulador. Tal como se constata na fala feita por um dos sujeitos entrevistados, ao relatar o que levou da sua experiência de *outing*:

Então, ficou uma coisa diferente, porque eu digo: “não, hoje eu sou homossexual assumido e tem que me respeitarem, né?” Porque assim, o que mudou foi realmente ser mais livre, sentir como se chama hoje “sair do armário”, se sentir fora do armário, livre para viver a sua vida como você quer, não em função do que possam pensar ou achar. E eu te falei, enquanto eu tiver a minha família aceitando, o restante... (FREDDIE, 2017, 51 anos)

Pelo que foi dito nesse depoimento, se compreende que o sentido conferido pelo interlocutor ao armário perpassa por uma experiência de se desprender dele para usufruir uma liberdade de “viver a sua vida como você quer”, antes impossibilitada por alguns fatores, como é apontado na questão da delicada aceitação familiar. A ação de confessar certa produção performativa de si mesmo, no interior de convenções públicas estabelecidas, faz com que o sujeito manifeste uma produção que se constitui como o objeto e efeito da própria confissão. E o que decorre desses efeitos políticos de visibilidade são as vantagens e as desvantagens em assumir publicamente um discurso sobre a própria homossexualidade e de revelar a do outro, trazendo consigo os custos limitantes em “tornar pública a cena de sua secreta sexualidade” e de constituir uma identidade visível. (PAIVA, 2007: p. 24)

Decorridos dois séculos, com enfrentamentos dos que se assujeitam aos “arquivos hegemônicos sobre a sexualidade, sobre a conjugalidade e sobre o discurso amoroso”, as identidades sexuais sofreram várias mudanças. Assinaladas em novos esforços para redefinir a norma, para muitas pessoas, assumir a si mesmas ou se revelar como *gays* ou *lésbicas* oferece, sobretudo, “um sentimento de unidade pessoal, de localização social e até mesmo de comprometimento político” (WEEKS, 2000).

Em contrapartida, outros autores defendem que qualquer tentativa para estabilizar a identidade se faz adepto de um projeto disciplinar, o que torna a construção de uma identidade *gay* ela mesma suspeita, já que por seu ato de oposição à opressão homofóbica, não faz mais que “repetir as análises restritas e imobilizadoras que ela visa a combater⁴¹” (BERSANI, 1995: p. 23). Sob o perigo de alimentar uma disputa entre dois pertencimentos identitários: uma “nova homossexualidade tolerada, de consumo”, no qual os *gays* se

⁴¹ Do original: “*répéter les analyses restrictives et immobilisatrices qu’elle vise à combattre.*”

enquadram em um formato amplamente desejável e propagandeado até as expressões clandestinas e marginalizadas das “homossexualidades populares, minoritárias, suburbanas”, a exemplo das “bichas” e “michês” (PERLONGHER, 1987).

Tanto faz de um ou outro modo, Butler defende que a produção desses sujeitos se viabiliza pela sujeição dos seus atos de fala às normas do sexo e, por conseguinte, os efeitos implicados nessa prática discursiva são produzidos pelos atos performativos, que se efetuam naquilo pelo qual lhe nomeiam. Apesar de aparentar, esse ato não seria teatral em princípio, porque na medida em que sua real historicidade permanece dissimulada, a sua teatralidade se concebe, contraditoriamente, “dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade” (BUTLER, 2000).

Na vida urbana moderna, o livre fluir desses atos seriam obstruídos pela relação ambígua entre visibilidade e ocultamento, em que apesar de uma maior proximidade física entre os indivíduos, há um distanciamento psíquico “em cujo interior se processa a vida íntima que admite pouquíssima interferência externa dos outros” (SILVA, 2007: 71). E é pelo modelo nuclear pequeno-burguês e seus repertórios conjugais, familiares e eróticos, que se interpelam as parcerias homo-direcionadas, bem como é moldado seu *ethos* íntimo, que alinhava uma “ética da reserva” (diz-se do senso de autoproteção, de autopreservação) a uma “atitude de discrição”, que significa:

A discrição não consiste, de forma alguma, apenas no respeito pelo segredo do outro, por sua vontade específica de esconder isso ou aquilo de nós, mas em manter-se à distância do conhecimento de tudo aquilo que o outro expressamente não nos revela. Não se refere a algo em particular que não temos permissão de saber, mas a uma reserva bastante geral concernente à personalidade total [do outro]. (SIMMEL, 1950: p. 321)

A alternância entre os regimes de visibilidade e invisibilidade faz com que sejam articuladas uma “política do silêncio” (estatuída ora pelos parceiros, ora pelas famílias) e uma “gestão do segredo”, que se funda no desejo de ver, que pode ou não suplantam o desejo de dizer sobre a própria vida e a do outro, no jogo entre confissão e confiança. E é pela passagem do que era até então ocultado para as descobertas, através dos atos de nomeação das experiências, que ocorre uma transmutação naquilo que se narra e relata em uma tentativa de decodificar as trajetórias dos indivíduos nos territórios relacionais onde “se organizam os encontros, as escolhas, as vinculações amorosas/afetivas” (PAIVA: 2007, 81 e 83)

Mesmo tendo realizado a saída do armário e rompido com o ocultamento do seu segredo, a melancolia se instala no processo de formação do sujeito, quando procede pelo luto jamais cumprido ou terminado no que a homossexualidade faz os *gays* perderem, ou seja, os

modos de vida heterossexuais. Embora este modelo de integração social tenha de ser rejeitado em um primeiro momento, a sua demanda por ser a ele assimilado continua obcecando o inconsciente e as aspirações de muitos indivíduos, mesmo após revelarem a sua identificação.

Esse quadro de melancolia se deve muito ao contexto de distanciamento ou ruptura total dos vínculos familiares, que obrigam os *gays* a empreenderem um árduo trabalho de substituição por outros laços, sejam construídos ou escolhidos, vendo nisso a própria condição de sua materialização pessoal. Mediante as tentativas de reaproximação e reconciliação entre o sujeito e sua família, ambos devem passar por concessões: como a permanência dos não-ditos acerca de sua orientação sexual, ainda que já possam saber (ERIBON, 2008: p. 51). Essa “evidência muda” torna-se aparente quando o visível impede (ou dispensa) a possibilidade do dizível, ou seja, de se falar abertamente a respeito do seu relacionamento junto às famílias, aos amigos, etc.

3.2 Dar nome aos *boys*: a produção discursiva de Ivan e Sérgio

Nas areias de uma praia carioca, um jovem negro, vestido de regata e bermuda, chamado Ivan, se equilibra ofegante sobre um elástico o máximo que consegue, praticando o que se denomina *slackline*, um esporte que vem sendo bastante difundido, em especial pelo litoral brasileiro. De início, ele nem sequer suspeita que, ali pelo Leme, um homem branco, mais maduro, de terno e gravata, chamado Sérgio, estando parado no calçadão, chega a se deter e mesmo a suspirar, meio sem jeito, enquanto observa seu movimento atentamente a uma relativa distância.

Essa sequência da telenovela *Babilônia* ocorre quase da mesma forma por dois capítulos, ainda que num primeiro momento Sérgio tenha ficado mais afastado comparado ao segundo, já vestido à paisana, mas sem haver nenhum diálogo entre os personagens. Ao som de “Ilusão à Toa”, o tema musical de ambos, interpretado na voz da cantora Gal Costa ao fundo, as cenas se desenrolam no sentido de apresentar os primeiros flertes sutis de Sérgio dirigidos a Ivan, como trazem os versos a seguir: “*Mas embora agora eu tenha perto/Eu acho graça do meu pensamento/A conduzir o nosso amor discreto/Sim, amor discreto pra uma só pessoa/Pois nem de leve sabes que eu te quero/E me apraz essa ilusão à toa...*”

A canção, que embala as cenas dos dois personagens, já carrega em si a “atitude de discrição” que Sérgio toma com relação à Ivan para evitar ao máximo adentrar em um universo que viria a desvelar o segredo que teima em esconder. Em contrapartida, ao refletir acerca da discrição, Simmel (1950) coloca nas condições de um respeito pela vontade do

outro em ocultar isso ou aquilo, havendo uma restrição de conhecer os fatos que o outro voluntariamente não revele. Ainda que, como Ivan vai demonstrar ao longo da narrativa, não seja anulado o desejo de conhecimento no que se refere à experiência interior do outro, no que afeta, intriga e perturba a seu respeito.



Sérgio observa Ivan fazendo *slackline* à distância

Com base nessa breve contextualização dessa “trama *gay*”, a presente análise enfoca os personagens Ivan e Sérgio em *Babilônia*, telenovela exibida pela Rede Globo no ano de 2015, por pouco mais de cinco meses, tendo sido consideravelmente encurtada. De modo que se objetive compreender como ambos lidam, ao longo da trama, com a própria orientação sexual, e por quais maneiras esse pertencimento identitário vem a ser nomeado, designado, afirmado ou negado tanto por eles como na sua relação com os demais personagens do seu núcleo narrativo. Abaixo segue uma descrição⁴² preliminar dos personagens, tal como prevista na sinopse:

Ivan (Marcello Melo Jr): É instrutor de slackline na praia. Órfão de pai e mãe, morava no morro da Babilônia com a irmã Paula (Sheron Menezes), mas agora divide um apartamento no Leme com ela. É representante de uma nova geração de *gays* que chegou à vida adulta numa sociedade mais tolerante, e que não carrega medo ou culpa por ser *gay*.

Sérgio (Cláudio Lins): Irmão de Carlos Alberto (Marcos Pasquim), foi convidado por Evandro (Cássio Gabus Mendes) para trabalhar na Souza Rangel e ficar de olho nas jogadas de Inês (Adriana Esteves). Demorou a assumir sua homossexualidade, mas sua paixão por Ivan fez com que tivesse confiança suficiente para enfrentar a sociedade e se aceitar.

Ao se fazer um exame comparativo entre os personagens, no caso de Ivan, nota-se que é dada importância a um marcador de classe, por este ter vindo do morro da Babilônia, de um lugar social associado à pobreza. Além da distinção étnica e geracional, que demarca,

⁴² De acordo com informações obtidas pelo endereço virtual:
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/babilonia.htm>

respectivamente, a sua negritude e juventude, vale ressaltar a redundância com que a autoria atribui a condição de ser “*gay*” à sua descrição, conforme os destaques. Quando se trata de descrever Sérgio, há uma preocupação da autoria com o papel que o mesmo deve desempenhar em uma das tramas principais da telenovela, já que este se inseriu no decorrer da narrativa. Essa readequação ocorreu após o personagem de seu irmão, Carlos, que inicialmente faria par com Ivan, ter tomado outro rumo na história, por razões que serão posteriormente explicadas.

Ao propor reflexões que se relacionem às maneiras como se constroem as formas simbólicas emanadas pelos regimes de visibilidade e ocultamento, centrada na narrativa específica dos personagens Ivan e Sérgio, não se pode perder de vista que o processo de assumir-se se distingue fundamentalmente do revelar-se. Enquanto na assunção presume-se uma relação reflexiva do indivíduo com a sua experiência interior, inteira ou parcialmente privatizada, pela qual este busca se equilibrar em uma tensa linha tênue entre a negação e a aceitação, já pela revelação, o sujeito está em meio a uma dimensão relacional, tensionado pela presença do outro, com o qual pode identificar-se e, enfim, tornar público o seu desejo.

É preciso ter em mente uma série de elementos com os quais se vai penetrar para melhor compreender os sentidos da visibilidade e do ocultamento que escapam (e se escondem) aos mecanismos do armário, enquanto dispositivo intermediário e reversível, que condensa a tensa relação consigo e com o outro, bem como as suas configurações corporais, temporais, espaciais e circunstanciais. A tarefa consiste em tornar explícito os seus aspectos implícitos, através das linhas que venham a separar o dizível do indizível, o visível do invisível, no momento em que os personagens concebem atos de fala a partir de saberes, os performando com o que coletivamente criam, incorporam e compartilham.

Dentre os fatores que não pode se furtar nessa abordagem, estão os que se referenciam principalmente à apropriação dos domínios público e privado no espaço urbano pelos modos de vida *gays* representados nessa “narrativa de revelação”. Uma vez que *Babilônia* é retratada na capital carioca e a “subcultura *gay*” se desenvolveu lá similarmente a outras grandes cidades, significa dizer que esses fluxos afetivo-espaciais “em Nova York e Buenos Aires na virada do século também existiram no Rio de Janeiro e em São Paulo” (GREEN, 1999: p. 33).

Na relação apartada que se construiu entre os domínios público e privado, convém trazer outras questões que lhe são intrínsecas, sobretudo as que tocam nas codificações e re-codificações que se detectam na esfera da intimidade dos personagens *gays* e de como isso flui para a dimensão social. Durante os momentos mais íntimos partilhados pelo casal, há que

se discutir quais os aspectos acionados pelo regime gestado na visibilidade e ocultamento dos afetos e desejos homo-direcionados, já que os personagens Ivan e Sérgio se conhecem e já convivem em uma sociabilidade não tão marcada pela existência de guetos, bares e lugares identificáveis como *gay friendly*⁴³.

A dicotomia pode ser metaforizada pelos usos da casa e da rua, que se constata discursivamente pelos personagens que moram e vivem no morro da Babilônia e pelos que residem ou desceram de lá para viver no “asfalto”, embora nos dois casos, se transitem entre esses dois “mundos”. Estreitamente ligada à questão de como as atividades afetivas e eróticas entre homens intervêm na apropriação do espaço urbano e na sua relação entre o público e o privado, colidem as distintas posições raciais, de classe, gênero e geração que estruturam as assimetrias na sociedade brasileira.

Essa situação remete às construções das identidades afetivo-sexuais no Brasil que, de acordo com Fry (1982: p. 88), foram classificadas de acordo com os modelos hierárquico e simétrico⁴⁴, nos quais o desejo e o comportamento homossexual foram tomando contornos e sofrendo constantes mudanças de sentido, variando de região para região, de uma classe social para outra e, principalmente, de um momento histórico para outro. Em alguns diálogos entre os personagens, que serão devidamente explorados mais à frente, essas variações se tornam ainda mais plausíveis segundo as ações, os gestos e os usos de expressões linguísticas, que se verificam nos arquivos, roteiros e repertórios trazidos pela trajetória de vida de cada um.

Tal como defende Green (1999), essas intersecções travadas entre distintas condições raciais, *status* econômicos e faixas etárias vieram a provocar “graves tensões e reforçaram uma relativa segregação social e racial”. É o que precisamente acontece no enredo de Ivan e Sérgio, cujo encontro se vê dificultado por uma desigualdade de classe e racial que existe entre ambos, com os conflitos tendo lugar, sobremaneira, nas relações inter-pessoais e familiares. Esse impasse se torna decisivo no processo de identificação que se estabelece, em particular, para Sérgio, que se encontra investido pelos mecanismos do armário.

⁴³ Esse fenômeno, cujo surgimento nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo se deu no final dos anos 50 e início dos 60, se caracterizou por uma abertura de espaços acolhedores ao público *gay*, localizados entre os domínios público e privado. Em uma conexão das “supostas esferas tradicionais da vida social brasileira, ou seja, a casa e a rua” (GREEN, 1999: p. 33), aos homens que se orientam pelo mesmo desejo era possibilitado interagir e se relacionar afetivamente uns com os outros, sem receio de sofrer nenhuma sanção por isso.

⁴⁴ Enquanto no primeiro modelo se enfatiza a diferenciação entre “masculinidade” e “feminilidade” em termos dos papéis de gênero assumidos pelos indivíduos (como de “ativo” ou “passivo”), o segundo está fundado em uma lógica igualitária, ainda que haja uma divisão entre “homossexualidade” e “heterossexualidade”. No entanto, em ambos os modelos se verifica um dualismo, no qual são as classificações se baseiam em oposições binárias e sendo “certamente uma maneira de controlar a experiência social e de reduzir a sua ambiguidade” (FRY, 1982: p. 109).

De outra maneira, com a facilidade com que se movem os personagens *gays* dessa telenovela, que parecem se deslocar com tanta rotatividade entre os lugares (do morro da Babilônia para uma praia no Leme ou uma boate do Leblon), independente de sua origem, como Ivan poderia ter tido contato com Sérgio? Esses elementos usados para agilizar a narrativa, nos fazem perguntar se isso seria possibilitado na realidade, já que ambos carregam marcadores de diferença e pertencem a lugares sociais e experiências de vida abissalmente diferenciadas. Se sim, de quais maneiras, esses encontros se processam e se tornam possíveis?

Os esforços para se aproximar desses cenários de interpelação se darão através de sequências selecionadas e transcritas a partir das que abordam, com mais ênfase, os temas transversais a particular narrativa de revelação de Sérgio: como as questões⁴⁵ do “horizonte da injúria”, da “gestão do segredo”, da “política do silêncio”, da “saída do armário” e da “melancolia de gênero”. Cada uma das cenas nas quais a pesquisa se baseia, serão as seguintes: “Sérgio toma as dores de Ivan” (aqui o personagem fica surpreso ao descobrir que Ivan é *gay*, quando este sofre ofensas por parte de seu sobrinho e do amigo dele), “Sérgio tem conversa franca com Ivan” (o personagem se abre para Ivan, revelando o segredo que tanto o angustia), “Sérgio assume seu relacionamento com Ivan” (o personagem se declara publicamente para Ivan, na frente de amigos e parentes) e “Sérgio é humilhado pelo sobrinho” (dessa vez, é Sérgio quem se torna alvo do ódio do sobrinho).

3.2.1 Nomear o outro a partir da própria experiência

Ao longo do trabalho foram realizados recortes de diálogos pela escolha de várias cenas, onde possam ser apreendidos, nas falas dos personagens, a regularidade dos atos de nomeação, ou seja, em que medida há enunciados mais reiterados. Tendo em vista que esses atos de nomeação pressupõem formas de classificação, definição, autorização e negociação, Foucault (1999: p. 42) nos faz refletir que: “é pela partilha de um só e mesmo conjunto de discursos que indivíduos [...] definem sua pertença recíproca. Aparentemente, a única condição requerida é o reconhecimento das mesmas verdades e a aceitação de certa regra [...] de conformidade com os discursos validados.”

A fim de detectar, entre o enunciado e a ação social, as maneiras pelas quais essa

⁴⁵ Essas categorias centrais devem subsidiar as análises discursivas empregadas ao longo desse capítulo nos diálogos transcritos entre os personagens Ivan, Sérgio e outros; sendo consideradas centrais após se concluir que, na revisão bibliográfica a respeito dos conceitos de discurso, armário e segredo, vieram a se configurar em elementos que, fatalmente, de uma forma ou de outra, fazem parte de uma “narrativa de revelação” de um sujeito que se reivindica *gay*.

relação se envolve pela produção discursiva, inclusive, pela linguagem sensível ou não-discursiva, ou seja, em atos, gestos, olhares, silêncios expressos pelos corpos, importando saber como se promovem essas inclusões e exclusões no tocante às masculinidades minoritárias, com ênfase nas identidades do *gay* “assumido” e do “enrustido”. Para dar lugar à tensão que se instala entre essas duas experiências possíveis, os autores exploram o drama pessoal de Sérgio que, ao contrário de Ivan, por não ter se aceito desde cedo, reluta em aceitar sua orientação sexual, como se desenrola nessa cena no apartamento de Ivan (grifos meus):

Ivan: A gente já pode conversar, né?

Sérgio: Desculpe pela maneira como tenho te tratado, tá? Eu tenho andado muito nervoso, inseguro mesmo. **Essa situação** é complicada pra mim.

Ivan: Eu imagino, eu acho que tenho sido muito direto com você, não é? Eu vi que te peguei de surpresa no jantar, não foi?

Sérgio: Nem um pouco... Sabe Ivan, eu fui casado durante muitos anos. Eu vivo no meio empresarial que é muito machista. Nossa, como é difícil... É, É a primeira vez que eu, eu nunca...

Ivan: Como assim, nunca, nada?

Sérgio: Nada, eu sei que é difícil de acreditar, mas é a primeira vez que eu falo sobre **isso** com alguém.

Ivan: Deve ser bem difícil viver **assim**, né?

Sérgio: É, eu sou de outra geração, né? Se bem que pra você também não deve ter sido nada fácil...

Ivan: **Isso** nunca vai ser fácil pra ninguém.

Sérgio: Hoje em dia, a coisa tá um pouquinho mais natural, mas quando eu era da sua idade...

Ivan: Calma aí, você sabia que era *gay* desde moleque?

Sérgio: Não, não sei. Quando eu era mais novo, eu acho que eu meio que mentia pra mim... Eu não entendi o que eu sentia.

Ivan: Já eu sempre soube.

Sérgio: É? Nossa! Pra mim, foi, foi muito difícil... admitir pra mim mesmo.

Ivan: Imagino, as pessoas são muito diferentes, né?

Sérgio: Minha família é muito conservadora, minha mãe, o meu pai... O meu pai, eles nunca iriam entender... Depois eu ainda me casei, aí fui, fui me acomodando mesmo à essa situação.

Ivan: E preferiu abrir mão do que você é, né?

Sérgio: Sempre tive medo de enfrentar, de ser perseguido, de prejudicar a minha carreira...

Ivan: Só não consigo entender como você conseguiu aguentar tanto tempo...

Sérgio: Mas eu gostava da minha mulher, mesmo. A gente se dava bem, até na cama. Depois com o tempo veio o desgaste natural e aí a gente acabou se separando, foi inevitável.

Ivan: Mas a mulher, ela sacou que você é *gay*?

Sérgio: Não, não, nem ela nem ninguém, não... Eu mesmo, às vezes eu não tenho certeza se eu sou...

Ivan: Isso não tem a ver com transar. Tem pessoas que nascem *gays*, assim como nascem brancas, como nascem negras. Isso não é uma escolha, não é uma opção, isso é uma condição. Posso te afirmar que você é *gay*, Sérgio, só pela maneira que... Desculpa, acabei sendo muito direto de novo, né?

É nítido na conversa que, pelo seu teor delicado, os personagens não dão a entender inicialmente qual o alvo da angústia de Sérgio, pausando em tantas instantes, como

as reticências permitem notar, e se referindo a “essa situação”, “assim” e “isso”, subentendendo sobre o quê se trata e dando margem ao que será desenvolvido. Ao fazer esse recurso inicial à “política do silêncio”, percebe-se como Ivan possui uma maior facilidade em rompê-lo quando se auto-nomeia e reconhece o outro como “gay”, pelas firmes e repetidas vezes em que profere essa sentença, do que Sérgio.

Caso se considere que esse diálogo marca as aproximações iniciais entre os personagens, por terem vindo de trajetórias de vida distintas e ainda estarem se conhecendo, Sérgio em nenhum momento faz menção aquele termo, muito pelo contrário, nos instantes em que gagueja ou silencia, demonstra uma insegurança em lidar com isto. Em contrapartida, ao se apropriar o bastante do uso da expressão e por assumir, inclusive, o seu sentido de autoafirmação, Ivan se sente mais à vontade para designar ao outro enquanto “gay”, embora Sérgio tacitamente não fique em uma posição confortável diante desse ato de fala proferido e tampouco venha a confirmar e reforçar, por enquanto, o que se endereçou a seu respeito.

Ao final do diálogo, é interessante observar que para convencer Sérgio de que ele é gay, Ivan recorre a um argumento marcado por traços essencialistas, ao negar que seja uma “escolha” ou “opção”, e ao invés disso, ser uma “condição”, uma característica inata, inerente ao indivíduo, daí que esse “tenta explicar as propriedades de um todo complexo por referência a uma suposta verdade ou essência interior” (WEEKS, 2000: p. 40). Há também que se ter em mente os cenários sociais onde cada um dos personagens se inserem, os momentos históricos em que as telenovelas foram produzidas e transmitidas e, sobretudo, as representações sobre a sexualidade masculina que lhe são correlatas, pois, uma vez destacado por Fry (1982), esses determinantes acontecem num contexto político muito mais amplo.

Embora Sérgio argumente que nos tempos atuais a questão de ser ou não gay, mesmo sem dizê-lo de forma explícita, venha sendo encarada mais naturalmente, ainda assim é complicado admitir em público essa identidade. Essa conclusão pode ser inferida pelo fato deste ter vindo de outra geração, cujo pertencimento refletiria outra conjuntura social e política na qual era mais difícil assumir a homossexualidade.

Logo em seguida, já com a trilha tocando ao fundo, ambos vão para a cozinha e Ivan oferece um suco a Sérgio, que o indaga se a família recebeu bem a sua homossexualidade. Ao relatar um pouco desse acontecimento passado, Ivan conta que se assumiu muito cedo, o que fez com que fosse abandonado pelos pais: *“meu pai, quando descobriu, ele ficou tão frustrado que se mudou com minha mãe pra Barra do Piraí... fugiu de mim, acredita?”* De modo que se deixa entrever os distintos efeitos da “melancolia de gênero” sobre a experiência de um jovem gay, que teve de lidar desde cedo com a rejeição

familiar, similarmente a Sérgio, cuja assunção tardia não fez com que este ficasse imune a também conviver com a solidão durante um período da vida, após ter se separado da esposa.

Ao final dessa cena, os seus rostos se aproximam e as falas se tornam mais pausadas, denotando bastante o desejo que se mobiliza entre os dois, mas Sérgio resolve sair e é deixado na porta por Ivan. Do lado de fora do apartamento, um pouco antes de se despedir, Sérgio aciona novamente a “política do silêncio”, ao pedir que Ivan não comente nada daquilo com pessoas conhecidas, argumentando que “*não tem a ver*” e realizando uma articulação necessária à “gestão do segredo”. Esta é manejada por Sérgio no momento em que se apela à confiança, cujo ato faz com que um sujeito relate seu segredo a outro com o intuito de compartilhá-lo, não de confessá-lo ainda.

3.2.2 Nomear o outro a partir de outra experiência

Por meio das entrelinhas e reticências do que Sérgio disfarça ou pretende falar, mas não se atreve a fazê-lo, pode-se vislumbrar os interditos que operam o seu controle discursivo, delimitando o que deve e não deve ser dito, questionando tanto o enunciado quanto a prática do sujeito. Se Foucault (1999: p. 42 e 43) estiver certo ao afirmar que as doutrinas⁴⁶ da sexualidade ligam os indivíduos entre si por meio de determinados “tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros”, em que sentido estes entram em jogo e promovem os “procedimentos de exclusão e mecanismos de rejeição”?

Ao partir da “experiência interior” do erotismo, ou seja, do “movimento do ser em nós mesmos” (BATAILLE, 2014: p. 61) e a sua relação de rechaço com o objeto perturbador, é possível implicar um jogo de complementaridade entre o interdito e a transgressão. Percebe-se que essa atitude humana imediata e contraditória, faz notar, em algumas cenas da telenovela, o quanto os interditos⁴⁷ se tornam mais observáveis, especialmente, nos momentos de conflito em que os personagens *gays* passam a ser interpelados por outros que os constroem em virtude de rejeitar ou não tolerar a sua orientação sexual, como é bem exemplificado no diálogo a seguir (grifos meus):

Fred: Hi, olha quem tá dando pinta pelo Leme! A bailarina da corda-bamba! (risos de deboche)
Guto: Oi fofa!

⁴⁶ Diz-se a respeito das doutrinas biológicas, médicas, jurídicas, religiosas, políticas, filosóficas, etc.

⁴⁷ Do francês, a palavra *interdire* pode vir carregada com dois sentidos implícitos: significaria tanto “não dizer” quanto “dizer entre” (outras palavras) (ORLANDI, 1997: p. 117).

Ivan: Qué que vocês querem? Tão ferrado com a polícia, mas não aprenderam não, né?

Enquanto passava, Sérgio avista a discussão do outro lado da rua, em frente a uma lanchonete onde Ivan tomava um suco.

Ivan: Quer o quê, quer aprender no braço?

Guto: Quem ouve, até pensa que é macho... (risos de deboche)

Ivan: Eu sou macho sim! Sou *gay*, mas eu sou macho! Sou bem mais macho do que vocês, seus “playboyzim” mimado! Na hora que quiser resolver a diferença, por mim tudo bem! Muai-thay, capoeira... Antes disso, não fica latindo sem morder não!

Guto: Só esporte de **boiola**, né linda? Eu hein...

Ivan: Idiotas!

E sai furioso de perto dos dois amigos, que ficam gargalhando entre si.

Guto: Se o moleque é *gay*, imagina ele jogando capoeira, cara.

Sérgio: O que é que tá acontecendo aqui, hein garotos?

Fred: Ah, esquenta não, tio! Foi só um **gayzinho** que passou aí...

Sérgio: Vocês, vocês estão malucos? Vocês não podem tratar o rapaz desse jeito não...

Fred: Tio, pelo amor de Deus, você vai ficar defendendo **boiola**? Pô...

Sérgio: Eu nem sei se o rapaz é *gay*.

Guto: Haha, pelo amor de Deus, tem um outdoor piscando na testa dele falando **baitola**, pelo amor de Deus...

Fred: Pois é...

Sérgio: Eu não concordo, não... Quem, quem olha nem... Isso não importa, tá bom? O que importa é que todo mundo merece respeito.

Fred: Menos, maneira, tá bom? Maneira, maneira no sermãozinho. A gente tava só zoando a **frutinha**, nada demais, pô...

Sérgio: Pô Fred, você já tá enrolado com a justiça. Quando é que você vai aprender essa lição, garoto?

No que Sérgio sai de perto da dupla, que passa a cochichar entre si.

Guto: Esquisito teu tio, hein?

Fred: Esquisito mesmo... Vambora!

Na sequência acima, a maneira com que a homossexualidade de Ivan provoca uma reação debochada por parte da dupla de amigos, que manifestam o seu discurso de ódio por meio do emprego de adjetivos hostis dirigidos ao personagem, como “fofa”, “boiola”, “baitola”, “gayzinho” e “frutinha”, evocando um específico “cenário de endereçamento”. Essa forma de nomear o outro pela via do insulto está interligada, mais uma vez, à questão do “horizonte da injúria” em Eribon (2008: p. 29), que recorre à Austin para classificá-la como um “enunciado performativo”, pois produziria uma ação em si mesma. Além disso, este ato de nomeação seria do tipo perlocutório, no instante em que tal ação não se produza pelo enunciado, mas antes os efeitos que se instituem (e destituem) ao gerar pensamentos e sentimentos no sujeito ao qual se destina, atribuindo a este um lugar no mundo.

A injúria também estaria associada à classe dos atos de instituição em Bourdieu (1996: p. 82), que teria como uma de suas principais finalidades “transmitir a alguém o significado de que ele possui uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar de seu interlocutor que se comporte em conformidade com a essência social que lhe é assim atribuída”. Um indivíduo que se incumbe dessa tarefa pensa agir em seu próprio nome, mas

também o realiza em favor de um grupo que possa considerar socialmente relevante, no caso a maioria que seria representada pelo que Deleuze & Guattari (1995: p: 55) definiram como o “homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer”, que pode se sentir ameaçado ou afrontado pela existência de outro que sinta atração pelo mesmo.

Daí se depreende que, ao instituir se busca consagrar um estado de coisas, sancionar uma ordem estabelecida, ou seja, tudo aquilo que se desvie ou não se adeque à norma, nesse caso da heteronorma, deve ser notificado “com autoridade o que esse alguém é e o que deve ser” (BOURDIEU, 1996: p. 82). Essa notificação que se perfaz como uma “atribuição estatutária” se instala no momento em que Fred e Guto chegam a questionar o status de “macho” em Ivan, que, tensionado, rebate o julgamento da dupla os desafiando para o confronto físico e se investindo de atributos que desmentiriam a acusação da dupla, como o fato de dominar capoeira ou *muai-thay*. Importa notar que na enunciação “Sou gay, mas eu sou macho” dito por Ivan, há também o registro de uma auto-nomeação a partir de sua própria experiência, que aparentemente se contradiz, mas carrega uma intencionalidade de contestar a posição anunciada pelos dois amigos.

Na matriz das relações de gênero, que “consiste nos significados sociais que o sexo assume [...] como um termo que absorve e desloca o sexo” (BUTLER, 2000: p. 152), então os atos de nomeação se realizam ao estabelecer fronteiras (entre macho e fêmea, masculino e feminino, homo e hetero, por exemplo) e inculcar repetidamente uma norma. A partir do momento em que Ivan apela para o modo de pensar simétrico, almejando corresponder a sua identidade de gênero masculina com a sua orientação sexual *gay*, embora receba mais insultos em troca, rejeita a “eficácia simbólica das palavras” (BOURDIEU, 1996: p. 95) que lhe foram endereçadas, como o são por várias autoridades e instituições, ao longo da sua existência, que atuam seja reforçando ou modificando o efeito aparentemente naturalizado que tentam surtir sobre o seu corpo.

Isso se deve ao fato de Ivan, reagindo de um jeito indignado, não reconhecer quem o interpelou como detentor de poder, não se deixando intimidar ou se sujeitando à “eficácia simbólica”, rompendo com o ritual de instituição que visava designá-lo a uma atribuição e conformá-lo a um determinado sistema de delimitação discursiva sobre o que se espera de um “macho”. Ao final da cena, Sérgio vai ao encontro do sobrinho Fred e seu amigo Guto na tentativa de defender Ivan da situação, mesmo que à custa de omitir a sua própria identificação sexual para se poupar de possíveis ataques e ofensas, fazendo com que sobressaia uma “atitude de discrição” aliada à “ética da reserva”.

O fato de não querer adentrar no “segredo aberto” do outro, ainda que seja amplamente sabido e Ivan esteja bem-resolvido quanto à isso, Sérgio escolhe se fazer de desentendido, para não denotar qualquer tipo de identificação comum que possa haver entre ambos. Ao demonstrar uma recusa em se apropriar do pertencimento identitário *gay* a fim de torná-lo afirmativo, Sérgio prefere interdita-lo, ao dizer que, à primeira vista, Ivan nem se parece com um *gay*, mas logo depois dizendo que isso nem importava, porque todos mereciam respeito. Mas nem o fato de ter se preservado de uma suspeita que ele próprio pudesse ser alvo, fez com que, pelas suas costas, Sérgio deixasse de ser julgado, de maneira repulsiva, pela dupla de amigos como “esquisito”, por defender alguém que eles interpelam e injuriam tão depreciativamente.

3.2.3 Nomear a si a partir da própria experiência

No decorrer dos capítulos, Sérgio se permite envolver com Ivan, embora não fique expresso tão enfaticamente a atração física que sentem um pelo outro, o contato corporal entre ambos se limita a uma troca recorrente de olhares desejosos, uma mão no ombro aqui ou um beijo na bochecha ali. A narrativa vai desenrolando com a gradual aproximação dos personagens, seja nas vezes em que um convida o outro para sair ou somente dando a entender algo mais entre os dois, por exemplo, quando Ivan convida o companheiro para jantar no seu apartamento e, ao final, com os rostos muito próximos, no momento em que Sérgio quis ir embora, acaba sendo convidado a ficar.

Após alguns desentendimentos com relação às reservas de Sérgio em assumir o relacionamento para a família e pelo receio de andar com Ivan em lugares públicos, o casal chega até mesmo a ensaiar um término. Mas ambos logo reatam após Sérgio ser encontrado bêbado por Ivan em um bar no Morro da Babilônia, onde os personagens costumavam ir para beber e conversar. Por marcar uma transição no relacionamento dos personagens, há uma cena emblemática que diz respeito ao *outing* de Sérgio, que está em companhia de seus familiares em um programa social e cruzam com Ivan na rua, sendo descrita nesse trecho seguinte:

Sérgio: Ivan, Ivan! Vem comigo.

Ivan: Sérgio...

Sérgio: Vem comigo.

Sérgio volta puxando Ivan pelo braço até os demais.

Sérgio: É, gente... É, não, não tem mulher misteriosa nenhuma... É com o Ivan que eu tenho saído ultimamente.

Fred: Pera, pera aí. Você tá brincando, né tio? Isso, isso é sacanagem.

Sérgio: Não, não é...

Fred: Que nojo de vocês! Você também... Vou embora porque pelo visto tá todo mundo aqui muito entrosado, né? Muito, muito bem, então... Valeu.

Após a saída de Fred, todos se olham entre si, Ivan e Sérgio especialmente tensos.

Carlos: Eu nunca imaginei... Por que que você não falou antes?

Sérgio: Ah, desculpe Carlinhos... É que eu sempre tive medo, né? O que mudou tudo, o que me deu coragem e o que tá me deixando muito feliz é a chegada do Ivan na minha vida.

Regina: Nossa, tou tão feliz! Coisa mais linda... Ó, na próxima vez que tiver jantar, eu faço questão! Sérgio e Ivan juntos, hein? Juntinho da gente!

Todos sorriem, agora mais aliviados diante da situação.

Sérgio: É, eu acho que o Fred é que não vai tá, né?

Carlos: Ah, tomara que até lá ele abra a cabeça.

Ivan: Eu já gostava do Sérgio antes, mas hoje fiquei muito orgulhoso de você, sabia?

Ivan beija Sérgio na bochecha e, em seguida, ambos se abraçam.

Todos aprovam a atitude de Sérgio em revelar publicamente a sua relação com Ivan, com exceção do sobrinho, que demonstra o quanto está contrariado com a situação ao dizer que sente “nojo” deles. Esse sentimento de repulsa está intimamente associado ao que Butler (2000: p. 150) denomina como “abjeção”, onde a identificação do sujeito é produzida por meio de um sentimento de repúdio, no qual se circunscreve a “sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida”.

Reagindo diante da atitude reprobatória do sobrinho e contando também com o apoio de Carlos Alberto e Regina, Sérgio pôde se impor, acarretando em Ivan um grande senso de orgulho. Ao partilhar desse sentimento com seu companheiro na frente dos outros, na forma de um elogio seguido de um gesto carinhoso, se fortalece um laço social que produz efeitos de “coerência do eu”, pelo fato do sujeito ser “capaz de sentir que sua biografia é justificada e unitária.” (GIDDENS, 2002: p. 67).

Ainda que o ambiente tenha se tornado um pouco mais agradável, com a saída repentina de Fred, instantes depois, os “atos de instituição”, que manobram com a abjeção e a injúria para subjugar o outro, podem novamente se fazer notar. No momento em que Sérgio chega ao apartamento da família, o personagem tem que se defrontar com seu sobrinho e enfrentar o sentimento de vergonha no qual se assenta sua situação de subalternidade, inclusive na presença de seu irmão Carlos Alberto (grifos meus):

Fred: Você tá de sacanagem, né cara?

Sérgio: Não, eu não tô. Eu... sou *gay*, tá? Eu sempre fui, só não tinha coragem de assumir pra mim mesmo.

Fred: Você surtou, não é possível... Você deve tá **doente!**

Carlos: Vem cá, Fred! Deixa seu tio falar, deixa ele explicar!

Sérgio: Obrigado Carlinhos. Olha Fred, eu sempre carreguei esse sentimento comigo... Ele só tava enterrado, escondido...

Fred: Você foi casado, cara!

Sérgio: Sim, sim! E eu sempre gostei da minha mulher, eu adorava ela de verdade!

Só que naquela época eu achava que as coisas tinham que ser dessa maneira, eu mergulhava no trabalho e pronto! Tá tudo resolvido, tá tudo normal, né? Mas chega uma hora na vida, garoto, que a gente não pode mais mentir pra si mesmo, sabe?

Carlos: Fred, eu sei que foi uma surpresa pra você, como foi pra mim... Mas tenta entender o lado dele!

Fred: Eunão quero entender, pai, eu não tenho que entender nada! Eu não quero nem olhar pra cara dele!

Sérgio: Fred, olha pra mim, olha aqui!

Fred: Hã!?! (*E desvia o olhar pra baixo*)

Sérgio: Sou eu, seu tio, Sérgio... Ô cara, a gente sempre foi amigo. Quando você era criança, a gente sempre se divertia... A gente passou muito tempo separado, eu sei... Agora eu olho pra você e vejo que você cresceu, que você é um homem... Só que diferente.

Fred: Exatamente tio, bem diferente de você! Ainda bem, né!?

Sérgio: Sim, mas a gente ainda pode conversar, pode recuperar o tempo perdido... E tenta encostar no ombro dele, que se esquiva tirando a mão do tio .

Fred: Não cara, eu não tenho nada pra conversar com você! Eu não quero nem olhar nessa tua cara!

E dá as costas para o seu tio e fica de frente para o pai.

Carlos: Ei, ei, ei! Respeita o sentimento do seu tio, tá? Qué que você já fez na vida além de besteira, pra achar que tem o direito de regular com a intimidade dos outros?

Fred: Eu tenho direito, pai, de ficar longe de gente que eu acho **doente!** É ridículo! **Nojento!**

Carlos: Ei, o seu tio é um homem decente, um trabalhador honesto. Ele sempre foi leal à mulher dele enquanto foi casado, eu sei disso! Ele nunca fez crime nenhum, nunca perseguiu ninguém, como você fez! Pô Fred, você já é um homem feito, você tem muito a aprender com esse cara aqui!

Sérgio: Ô Carlinhos, obrigado! Olha, eu sempre soube que eu podia contar contigo, mas... isso tudo, eu, eu realmente não sabia como você ia reagir...

Fred: Não é possível, isso, isso é um pesadelo... Só pode ser. Ainda é o quê? Amiguinho daquele **boiolinha**, né?

Sérgio: Olha aqui, o Ivan não é meu amigo não, tá? O Ivan é muito mais do que o meu amigo! E é bom que fique bem claro que eu gosto muito dele, tá? Que o que eu sinto por ele, eu, eu nunca senti por ninguém e ele tá mudando a minha vida!

Fred: Eu tenho **nojo** de você! Chega, pára! Não quero mais ouvir isso, seu **nojento!**

Fred sai furioso e deixa os irmãos olhando chocados um para o outro.

Diante da rejeição do sobrinho, como Sérgio não vê outra saída a não ser fazer seu *outing*, ou seja, se declarar *gay*, o personagem passa a receber uma série de interpelações operadas a fim de designá-lo enquanto “doente”, remetendo ao *status* da homossexualidade, que muda do pecado para patologia. Essa tendência à patologização do sujeito homossexual na figura do “pederasta”, do “invertido” e do “uranista” se deveu graças ao modelo médico, especialmente notável na psiquiatria e na sua forma de classificá-lo segundo o quadro das neuroses, da paranoia e até mesmo do sadismo.

Em outra passagem do diálogo, para afirmar o quanto se distinguia da condição de Sérgio, Fred chega a enfatizar que era um homem “bem diferente” do tio, o que faz com que seja evocada, mais uma vez, a idéia do “ritual de instituição”, no qual se inclina “a converter o menor, o mais frágil, em suma o mais efeminado dos homens num homem na plena acepção da condição de homem, separado por uma diferença de natureza, de essência...”

(BOURDIEU, 1996: p. 99).

Frente a esse tenso contraponto, como afirmar uma identidade sexual ou de gênero (qual seja de *gay* ou hetero, de homem ou mulher) implica em demarcar uma diferença, a relação entre essas duas dimensões se traduzem na questão do pertencer ou não a uma dada posição-de-sujeito, ou seja, “demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora [...] supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder” (SILVA, 2000: p. 82).

Outro aspecto do diálogo que chama bastante atenção é a maneira como Carlos demarca a masculinidade de seu irmão para torná-la mais aceitável diante de Fred, exaltando qualidades como decência, honestidade e lealdade, quando ele era casado. Essa necessidade em aprovar virtudes na personalidade de um sujeito *gay* para legitimar a sua identificação, faz com que se resgate o papel exercido pelo “sistema hierárquico de valores sexuais” para que as existências minoritárias tenham que se ajustar aos modos de ser, agir e sentir normativos e somente a partir daí, serem socialmente visibilizadas e politicamente reconhecidas.

Por meio dos diálogos extraídos de algumas cenas-chave, pôde-se lançar uma interpretação preliminar sobre os múltiplos usos empregados, captando as “diferentes regularidades discursivas” (FOUCAULT, 1999: p. 68) em torno do que constitui a ideia de ser *gay* nos tempos correntes, a partir da experiência homossexual (homoafetiva) e heterossexual (homofóbica). Ao compreender que os discursos que surgem nos agenciamentos coletivos de enunciação não cessam de variar, de se submeter a transformações, se fundando numa relação de redundância, é que se consegue explicar “todas as vozes em uma voz [...] as línguas em uma língua, as palavras de ordem em uma palavra” (DELEUZE & GUATTARI, 1995: p. 19).

O encontro promovido entre os personagens Ivan e Sérgio deixa entrever que a própria experiência homossexual expressa e reflete modos de vida diversos, que se forjam no acúmulo de interpelações sofridas ao longo da vida pelos dois, que serão decisivas na formação de suas subjetividades. Com o conflito provocado por Guto e Fred, têm-se contato com uma perspectiva antagônica, cuja prática afetivo-sexual alheia e hostil à de Ivan, faz com que a dupla de amigos atribua ao mesmo uma série de ofensas, insultos e acusações. No momento em que Sérgio se declara *gay* é o bastante para que o sobrinho dispare contra ele uma sequência de representações que marcam e ainda persistem no tocante às identificações masculinas de cariz homossexual.

Por outro lado, ao menos num primeiro momento, Sérgio costuma se valer de interditos para admitir a sua própria orientação sexual, tanto falando uma coisa para calar-se noutra quanto negando a fim de afastar sentidos não-desejados, no instante em que afirma: *“Eu mesmo, às vezes eu não tenho certeza se eu sou...”*. O mesmo ocorre quando o personagem trata da identidade sexual do outro, no caso de Ivan, ao deslocar a sua significação para lugares onde esses sentidos não podem ser claramente ditos, como se observa nessa parte do diálogo: *“Quem, quem olha, não... Isso não importa, tá bom? O que importa é que todo mundo merece respeito.”*

É preciso ter em mente que, não importa se pela vertente essencialista ou construcionista, seja pelos domínios da abjeção, da patologização ou da auto-afirmação, enfim, os processos de identificação do sujeito são construídos em diferentes contextos históricos, se referindo à distintas formações discursivas. E por serem sujeitos moventes em relação com sentidos nada fixos, em seu movimento se encontra “um traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o percurso do discurso” (ORLANDI, 1997: p. 161). À mercê de contínuos reforços e rupturas, tanto externos quanto internos, esses sujeitos estão munidos de um potencial criativo de discursos e sentidos, porque longe de serem estanques, estão indefinidamente abertos à sofrer e superar injunções, realizando migrações e forjando transformações de toda a ordem.

4 “QUE A TELEVISÃO NÃO SEJA O INFERNO, INTERNO, ERMO”: A RECEPÇÃO E APROPRIAÇÃO DOS SENTIDOS NAS “TRAMAS GAYS”

Que sorte têm os atores! Cabe a eles escolher se querem participar de uma tragédia ou de uma comédia, se querem sofrer ou regozijar-se, rir ou derramar lágrimas; isto não acontece na vida real. Quase todos os homens e mulheres são forçados a performar papéis pelos quais não têm nenhuma propensão.[...] O mundo é um palco, mas os papéis foram mal distribuídos.

Oscar Wilde

A televisão, enquanto meio que transmite mensagens e circula informações, poderia facilmente ser encarada como um “formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica”, para adotar uma expressão de Bourdieu. Embora não se negue que a televisão é regida pelo mercado em seu funcionamento, traduzida seja pelas exigências do “índice de audiência⁴⁸”, seja pelos investimentos de anunciantes comerciais e governamentais, não é exclusivamente a dinâmica mercadológica que vai se constituir como uma instância de legitimação diante do que pensa e espera a sociedade.

Em qualquer que seja o programa televisivo, há que se colocar um acontecimento em cenas, que são previamente selecionadas, com o fito de se ver e fazer-se ver em imagens, imagens estas que se constituem por palavras, pois são imagens ao qual se atribuem atos de nomeação, para gerar leituras dessa realidade, à primeira vista, tão indiscernível. Nessa espécie de “espelho narcísico”, os receptores são chamados a estabelecer uma interação dialógica⁴⁹ com as formas simbólicas veiculadas, em que se negocia a interpretação dessas mensagens, expostas em cenas, imagens, narrativas, a ser decodificadas por quem assiste ou se apropria dessas mídias.

À medida que algum fato é narrado, a produção se esforça por conferir um caráter realista ao acontecimento, que se percebe como socialmente construído, ainda que não se evidenciem as condições sociais de construção dessa realidade. Por mais que se diferenciem nas condições criadas e no enfoque dado, não haveria mais ou menos verossimilhança entre as narrativas factuais e documentais de um lado ou inventadas e hipotéticas de outro, pois, em ambos os casos, se tratariam essencialmente de “ficções”.

⁴⁸ “é essa medida da taxa de audiência de que se beneficiam as diferentes emissoras (há instrumentos em certas emissoras, que permitem verificar o índice de audiência a cada quarto de hora e mesmo, é um aperfeiçoamento introduzido recentemente, ver as variações por grandes categorias sociais). Tem-se assim um conhecimento muito preciso do que passa e do que não passa” (BOURDIEU, 1997: p. 37)

⁴⁹ “O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. [...] Repetimos, o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica.” (BAKHTIN, 1997: p. 320).

Tomando por definição que *ficção* seria “algo modelado”, “fabricado”, como se constata em Geertz (2008), os sujeitos envolvidos na história narrada estariam com seus corpos no interior de uma cultura a ser lida. Corpos que também poderiam ser lidos como textos, textos que viriam a constituir suas imagens, imagens que evocariam múltiplos significados. Os corpos representados em narrativas teledramatúrgicas seriam agenciadores de experiências singulares em uma cultura, a qual não é anterior ao seu registro, mas que são mobilizadas e se exteriorizam nas vidas dos personagens e nas relações que se constroem por estes. Essa linguagem audiovisual implica em pesquisas, em que informações são coletadas sobre a realidade a ser retratada, em que se almeja uma construção do conhecimento sobre o outro a ser representado.

No momento em que se nomeiam sujeitos como *gays* ou homossexuais em uma telenovela, levando-os à existência pelos termos e categorias que organizam o percebido, se determina o que pode e o que não pode ser visto sobre a sua realidade, de forma mais ou menos profunda. Essa disputa pelo que se representa na televisão, faz com que qualquer tentativa de resistência e transgressão a esses mecanismos de visibilidade seja imediatamente subjugada a julgamentos morais ou juízos de valor, seja por parte da crítica especializada, seja pelo público telespectador.

Em meio ao jogo de presenças e ausências, pelo que o percebido oculta o não percebido, revela-se muito mais do que se quer controlar e ocultar na construção da realidade de um personagem *gay*, porque ao acesso do que se é televisionado vem se articular todo um conjunto de leituras. Essas distintas interpretações, que se processam a partir de cada contexto particular onde se configura a audiência, muitas vezes escapam ao que inicialmente foi expectativado pelo coletivo de atores, produtores, roteiristas, enfim, de profissionais que englobam uma produção.

Com base nos elementos delineados acima, ao longo desse capítulo será examinado, o processo de recepção e apropriação, no que toca aos usos e efeitos de como as mensagens veiculadas do texto são distintamente interpretadas e apropriadas para os autores, pelo público telespectador e pela relação estabelecida entre ambos. Em sua tensa interação, esses agentes se defrontam com um dilema fundamental: o que os autores desejam que seus personagens autonomamente digam e façam nem sempre vai corresponder ao que os diversos tipos de público e suas demandas morais esperam que cada um desses personagens realizem.

E é pela reinterpretação dos sentidos que emergem da distinção interposta entre o que pensam e fazem os produtores e o que os usuários pensam e fazem com isso (BECKER, 1993), onde residirá o principal propósito dessa parte do trabalho. Desse ponto de vista,

podem ser apreendidas as maneiras com que as representações são manipuladas por usuários e produtores, ao que, lembrando Certeau (2013), devem ser apreciadas diferenças e semelhanças entre uma primeira produção das imagens e uma produção secundária, escondida nos processos de sua utilização.

De modo a fazer com que as imagens difundidas pelas telenovelas sejam aceitáveis em sua realidade ficcional, sendo fabricada e posta em circulação por autores e produtores, se procedem a operações que possam alcançar uma compreensão final das representações dessa realidade, que tanto querem fazer comunicar aos usuários. Com o fornecimento incessante dessas formas simbólicas pela televisão, estas efetivariam a sua existência secundariamente no momento em que qualquer usuário venha a proceder “usando, lendo ou assistindo, ou escutando e, assim, completando a comunicação através da interpretação dos resultados e da construção para si próprio da realidade que o produtor pretendeu mostrar” (BECKER, 1993: p. 145).

Em virtude dessa heterogeneidade discursiva da telenovela, marcada pela presença do outro, do seu texto dialógico, se conjugam diversas vozes de personagens que exprimem pensamentos individuais, independentes da posição ideológica do autor da obra. Pelo que defende Bakhtin (1997), do embate dialógico se originam os “efeitos de polifonia”, quando parte dessas vozes se permitem ser socialmente escutadas. Por isso, então, será feita uma tentativa de abranger esses efeitos polifônicos, ao pluralizar as vozes sociais que se levantam umas com ou contra as outras, sejam dos autores ou atrizes que participaram da produção, sejam de telespectadores que coadunaram ou reprovaram as performances representadas pelos seus personagens.

4.1 Sobre os usos e efeitos sociais

Desde um ponto de vista histórico, as “narrativas de revelação”, não importa se as que se centrem em personagens *gays* ou *lésbicas*, desencadeiam uma série de efeitos que extrapolam os sentidos que os produtores pretendiam retratar *a priori* para o público telespectador, tal como previsto na sinopse da telenovela. Caso se apontem exemplos que tragam esse traço marcante, pode-se notar que a afirmação de um pertencimento identitário homossexual nesse formato teledramatúrgico, até os dias atuais, não se operou sem conflito ou polêmica de alguma ordem.

Diante disso, os casos resgatados adiante serão de preciosa importância para se apresentar um quadro mais geral e plural possível das vozes conflitantes que puderam ser

ditas, tanto as que falaram pelos personagens como as que tentaram calá-los. Essa tentativa de escuta, a fim de amparar os “efeitos polifônicos” produzidos, indica o quanto as convenções atribuindo ao telespectador um estatuto de dependência e passividade do espetáculo se encontram defasadas, na medida em que “estudos sobre comunicações demonstrem que até mesmo o consumo da mídia aparentemente mais inativa implica em apropriação e reelaboração daquilo que se vê” (CANCLINI, 2008).

De tal modo que se precise analisar como os sentidos reverberam da sociedade, se recorrerá a parâmetros qualitativos para que se esboce uma recepção e apropriação das “narrativas de revelação” em *Babilônia* e, de que forma, os usos e efeitos interferem, efetivamente, na sua produção. Nas linhas que se seguem, a presente pesquisa se baseia em opiniões emitidas por internautas em discussões virtuais, em depoimentos da equipe de *Babilônia*, a partir de entrevistas concedidas em portais e revistas, e pelos relatos de telespectadores abordados com quem se fez visionamentos⁵⁰ de cenas envolvendo os personagens *gays* da telenovela. Daí a necessidade de localizar essas interlocuções como campos, de onde se alteiam vozes dissonantes entre si:

No contexto atual, “campos” são os domínios culturais abstratos nos quais os paradigmas são formulados, estabelecidos e entram em conflito. Tais paradigmas consistem em um conjunto de “regras” pelas quais vários tipos de sequências de ação social podem ser geradas, mas que especificam mais adiante quais sequências devem ser excluídas. Os conflitos entre paradigmas originam-se das zonas de exclusão. (TURNER, 2008: p. 15).

De forma que o objetivo do exame pretenda desvendar os significados que se despreendem do que é performado e transmitido pelos personagens homossexuais, e, sobretudo, de como se revertem em efeitos sentidos pelo público telespectador, ao extrair outros usos das tramas que se entrelaçam na telenovela *Babilônia*. Para ilustrar o alcance dos sentidos veiculados, durante o primeiro capítulo do referido folhetim, foi ao ar uma cena envolvendo as personagens Teresa e Estela, um casal de idosas que demonstram sua longa parceria, através da troca de carícias, palavras afetuosas e um suave beijo, ao final.

A exibição dessa sequência foi o suficiente para que fossem lançadas, poucos dias depois, uma nota nacional de repúdio assinada pela “Frente Parlamentar Evangélica⁵¹”, que

⁵⁰ Como faz lembrar Vale (2014), diz respeito a um procedimento pelo qual é lançado um olhar interessado, analítico, reflexivo sobre sessões audiovisuais.

⁵¹ Com uma forte tônica conservadora, seja no campo dos costumes ou das políticas econômicas e sociais, a já considerada maior bancada evangélica da história, já contava no Congresso Nacional, até o ano de 2016, com 75 deputados federais e três senadores evangélicos. Algumas das propostas defendidas por esses parlamentares incluem a aprovação de projetos de lei que instituem o Estatuto da Família (que define como

impelia os fiéis das Igrejas por ela representadas a boicotar a audiência da telenovela. Pelo que se alegou na nota, a emissora teria atacado a “família natural” por contrariar os “costumes, usos e tradições” dos cristãos, idéia esta que se assenta em uma concepção de “sexualidade ideal”, pressupondo realizá-la em uma instituição conjugal, monogâmica e procriativa (RUBIN, 1998).

Com fortes contornos moralizantes e fundamentalistas, o debate no campo dos direitos humanos, faz com que sejam geradas amplas consequências, ao serem mobilizados discursos de ódio e intolerância dirigidos à população LGBT. Para tal, líderes religiosos, sobretudo fundamentalistas, fazem uso constante de argumentos biológicos e essencializantes no que diz respeito ao tema da sexualidade, ao se enaltecer as suas supostas propriedades tomadas como inatas e imutáveis em cada indivíduo.

Esse acirramento de um movimento regulatório, em torno das performances *gays* em telenovelas globais, passa a adquirir densidade no momento em que é travada uma guerra de linguagem, em que vão de encontro interesses antagônicos, valores e princípios opostos. Essas reações acaloradas, oriundas de uma “ansiedade social sobre mudanças na cultura das sociedades ocidentais” (WEEKS, 2000), fez com que reaparecessem “pânicos morais”, ilustrando, pelo denominado “beijo *gay*”, que:

A complacência de que beneficia o beijo na boca reunindo um homem e uma mulher não se estende aos casais de mulheres ou de homens, os quais suscitam um mal-estar tangível, expondo-os do escárnio, a muitos olhares espantados ou à galhofa afrontosa dos passantes (LE BRETON, 2009: p. 86).

Nesse contínuo processo de recepção e apropriação pela audiência das performances produzidas pelos personagens, nas quais se revelam o pertencimento identitário *gay*, há que se ter sempre em mente, tal como o faz Becker (1993), que aquelas não passarão de representações parciais do ambiente real. Ocorre que outras lógicas e usos se imiscuem à concepção inicial das representações desejadas pelos produtores, fazendo com que cresça o potencial de criatividade e imprevisibilidade na forma como os usuários vão recebê-las e se apropriar delas a partir de então.

Em pesquisas relativas às novelas de televisão, norteadas pelos estudos culturais, se comprovam que “os *espectadores* e os *ouvintes* são tão criativos e imprevisíveis como os *leitores*” (CANCLINI, 2008). Logo se constata até que ponto, em um produto cultural como a telenovela, os textos e as imagens podem ser apropriados à revelia do que os autores

família apenas a união entre homem e mulher) e o Estatuto do Nascituro (que dificulta ainda mais o acesso de mulheres ao aborto legal).

pretendiam a princípio, por mais que se faça recurso a fórmulas narrativas para agradar mais facilmente a quem assiste.

De acordo com uma lógica que julgavam mais absorvível para o público, os autores de *Babilônia* arranjaram os primeiros elementos e sequências de ações das personagens, de forma a explicar suas personalidades que se tornariam mais evidentes em episódios posteriores. Como se verifica em outras “narrativas de revelação”, ainda que se tratassem de personagens desde já assumidas, os próprios atos que dizem respeito à sua sexualidade, deveriam ser ocultados de início e revelados a depender da receptividade do público. Pelo relato que uma das atrizes deu em uma entrevista recente concedida à *Veja*, revista de grande circulação nacional, a reação desfavorável e significativa da audiência teria se dado a esses fatores:

Eu mesma pedi ao Gilberto Braga que escrevesse a cena do beijo no primeiro capítulo. Demos (*Fernanda e a personagem de Nathalia Timberg*) um beijinho afetuoso, de amor, sem língua ou qualquer outra coisa. Aí ocorreu aquela rejeição toda, que me surpreendeu. Queriam preparar o público para que o beijo entre as duas personagens ocorresse só no fim da novela. Não aceitei, pois minha personagem começava a trama casada com a personagem da Nathalia havia quarenta anos. Não fazia sentido esperar seis meses para beijar no último capítulo. Mas o público ficou chocado porque o beijo foi entre duas velhas. Se fosse entre jovens, ninguém reclamaria. (VEJA, 2017)

Por ser repleto de sentidos, um gesto esboçado aos moldes de um “selinho” entre personagens lésbicas, ensejam efeitos muito inesperados, como se fez sentir e saber pelos segmentos mais conservadores do público. Ao considerar inadmissível esse ato afetivo trocado pelo casal de idosas, tem-se contato com a faceta misógina da LGBTfobia, em que não pode ser autorizado a duas mulheres que, pelo avançar da idade, publicizem a reciprocidade do seu amor. Ainda que tenham ponderado alguns critérios supostamente favoráveis na composição dos papéis, nem os fatos de serem interpretadas por atrizes veteranas, nem de consistirem nas personagens mais ricas da narrativa, fez com que fossem poupadas da fúria de parte dos telespectadores.

Em sua defesa, os representantes religiosos fazem apelo ao cuidado com a educação infantil, já que, a seu ver, a recepção de programas de entretenimento que apresentem ou representem sujeitos LGBT, poderiam causar um estímulo às crianças, incentivando nesse público, necessariamente, uma orientação sexual ou identidade de gênero, tidas como “anormais”. Em igual proporção, se rejeita qualquer perspectiva que venha a compreendê-la enquanto “tão produto da atividade humana como o são [...] tipos de entretenimento, processos de produção e modos de opressão” (RUBIN, 1998).

Essa categorização feita pelo discurso moral seria parte de um processo de normalidade, pelo qual a média se torna norma, como diz Canguilhem (2009). Esse pensamento passa a ter ainda mais eficácia caso se encontre reforços, suportes e recompensas em meio à população, vindo a se ancorar através do fomento de medos, fantasias e metáforas, cuja difusão faz com que muitos tenham interesse em apoiá-lo ou preocupação com quem se opõe a ele. Um dos próprios autores de *Babilônia* manifesta alguma concordância com esse discurso, ao generalizar uma postura que se espera de um adulto ao lidar com crianças, no momento em que ambos assistem ao folhetim:

Mesmo em casas em que há mais de um aparelho de TV as pessoas gostam de ver a novela juntas. E certas coisas que o adulto aceita ele não quer ver ao lado de uma criança. Foi o caso do beijo. Nenhum adulto se choca com a Fernanda Montenegro beijando a Nathalia Timberg, mas não quer ver ao lado do filho porque não sabe como explicar. (O GLOBO, 2015)

O discurso moralizante é reproduzido através de hipóteses e suposições acerca do que deveria ser mais ou menos aceito ou chocante de se assistir para adultos e crianças, a exemplo do beijo esboçado entre as duas personagens idosas. Com o intuito de orientar para que público o conteúdo do programa seja mais apropriado, existe a CLASSIND – Classificação Indicativa⁵², um instrumento oficial que regula os meios de comunicação no Brasil, com o propósito de “proteger crianças e adolescentes de conteúdos inadequados [...] como preconiza o Estatuto da Criança e Adolescente” (Guia Prático da Classificação Indicativa, 2012: p. 7).

Ao sinalizar previamente para a audiência uma faixa etária com um símbolo (L, 10, 12, 14, 16 ou 18), a emissora se atribui uma “autoclassificação”, recomendando quem pode assistir a cada programa exibido, sendo passível de confirmação pela Classificação Indicativa. E a depender da aprovação pelo público telespectador, as mensagens veiculadas pela telenovela podem vir a ser referendadas ou ressignificadas inteiramente. Por isso, há que se ter em vista que a produção requer uma resposta pela audiência mediante a avaliação do seu desempenho, como recurso sistemático a “grupos de discussão” e “pesquisas de opinião”, para ver o que está se demandando.

Para ilustrar mais nitidamente os usos feitos dos sentidos suscitados por *Babilônia* no público, que também se constituem em internautas, o trabalho se detém *a priori* nas

⁵² Trata-se de um sistema de classificações de filmes, mostras, festivais, aplicativos, jogos eletrônicos e programas de televisão criado em 1990, cuja responsabilidade fica a cargo da equipe da Coordenação de Classificação Indicativa (Cocind), que, por sua vez, faz parte da Secretaria Nacional de Justiça e Cidadania (SNJC), do Ministério da Justiça (MJC).

discussões que se geraram em um fórum virtual. Houve o critério de escolhê-las a partir dos efeitos que se fizeram sentir após os dois beijos trocados pelo casal lesboafetivo na primeira semana do folhetim. Nem o experiente desempenho das atrizes Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg foi capaz de reparar o que as repercussões negativas provocaram: além da campanha nacional de boicote lançado pela bancada evangélica, a queda brusca dos índices de audiência na exibição da telenovela.

Há que se compreender a quem se direciona e por que se constituem os discursos (re)produzidos por meio desse campo, o qual também se faz político no momento em que se desdobram outros sentidos. A partir de um dos efeitos imediatos, os baixos índices de audiência da telenovela, um jornal de grande circulação cearense, na sua página da rede social *Facebook*, lançou a seguinte pergunta: “*Queremos saber sua opinião! A queda da audiência na telenovela “Babilônia” é uma reação conservadora a elementos da trama?*”. Aberto aos internautas, o que foi proporcionado no seu fórum de discussão, pode ser explanado pelos exemplos ilustrados nas linhas seguintes:

Ñ [sic] é conservadorismo, é pelo fato da manipulação. Querem nos enfiar goela abaixo os bjos [sic] gays e ainda nos acusam de homofóbicos, por ñ [sic] aceitar essa pouca vergonha na tv.

Pelo que se nota no posicionamento empregado por alguns internautas que acessaram a página virtual de *O Povo*, há um frequente sentimento de repulsa e rejeição, em que não se admite a exibição de “beijo *gay*”, cuja atitude se enquadraria como “pouca vergonha”. Tampouco se reconhece que esse tipo de atitude discordante tenha um caráter conservador ou LGBTfóbico, cuja adoção seria justificada como uma atitude crítica frente à prática deliberada da emissora em manipular o seu público telespectador, com programas forçosamente transmitidos para a população.

Dando maior ênfase a esse repúdio, as mensagens também remetem a telenovelas anteriores e recentes, que foram exibidas no mesmo horário, onde suas histórias envolviam personagens *gays*, lésbicas ou bissexuais, que abertamente se relacionavam. Embora os contatos afetivo-sexuais entre esses sujeitos se dessem com um teor mais discreto e insinuante, raramente se manifestando de maneira intensa e sugestiva, nem assim eram poupados de críticas, como pode exemplificar a opinião abaixo, com um tom empregado de indignação (grifos meus):

Em Família? Amor à Vida, Império? estas novelas foram verdadeiras **aberrações**, tentando destruir verdadeiramente os valores de vida, educação,

respeito ao povo brasileiro, agora chega essa Babilônia com alto poder **destrutivo** da sociedade, já vivemos uma vida tão doente, hipócrita, que sinceramente ligar a TV é [sic] ver uma **baixaria** dessas é de vomitar, com tanta **podridão** dessa Rede **Esgoto** de Televisão.

A fim de desqualificar *Babilônia* e outras telenovelas das 21h, usam-se termos que podem ser situados no domínio da abjeção, associando as representações a “aberrações” e ao “destrutivo”, atribuindo juízos de valor, em um registro da “baixaria”, da “podridão” e do “esgoto”. Os receptores indignados chegam mesmo a fazer uma defesa intransigente de valores morais⁵³, já emblemáticos na “mobilização conservadora acerca de questões sexuais nos anos 70 e 80” (WEEKS, 2000: p. 56), no contexto de ascensão do movimento da Nova Direita nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha.

Entre os aspectos focalizados, que permanecem presentes desde aquela época porque são corriqueiramente utilizados pelas opiniões contrárias, se encontram: a ameaça à pretensa unidade familiar, o ataque à suposta normalidade heterossexual, pelo tratamento mais equânime conferido às experiências *gays* e lésbicas e o questionamento dessas identidades sexuais categorizadas pela lógica patologizante. A posição seguinte vem a externalizar, como nenhuma outra, o que se afirmou acima (grifos meus):

Babilônia é o mais alto nível de **podridão** que a rede globo chegou. Porque não tratar de assuntos que unam a família? Entretanto, o que se vê é o incentivo ao divórcio e a busca por valores que distorcem o sentido de família. Precisamos mostrar que temos valor expondo assim a nudez e o **homossexualismo**? Entendam que preconceito vai muito além do que mostra na tv. No entanto, a globo mostra um único tipo de preconceito. O fato é que vemos muita **poluição** visual e pouca construção moral.

Nesses discursos emitidos, pode-se atestar um enaltecimento de um sentido determinado de família, mais conformado ao modelo nuclear burguês e chega-se mesmo a nomear e definir “homossexualismo”, que seria privilegiado como o único preconceito mostrado pela emissora. Reitera-se o uso de termos como “podridão” e “poluição” para desqualificar a programação global, que logo remetem ao sentido de algo abjeto e anormal, concluindo existir “pouca construção moral”, que seria uma das principais responsáveis por não contribuir com a alegada unidade familiar.

Além das marcas características, é muito frequente que se culpabilize o próprio

⁵³ Dentre as quais, pelo que lista Weeks (2000), figuram a “ameaça à família” e a “ameaça aos valores colocada por uma educação sexual mais liberal, a qual era vista como induzindo as crianças a aceitar comportamentos sexuais até então inaceitáveis.”

canal televisivo que produz a telenovela: a *Rede Globo de Televisão*. Vê-se posições manifestas, tanto mais à direita quanto à esquerda do espectro ídeo-político, que tendem a superestimar a influência exercida por essa emissora sobre a produção e a circulação de suas informações. Há quem pondere outros fatores, a fim de compreender o que pudesse levar à queda da audiência de *Babilônia*:

Não se pode querer imprimir de maneira tão incisiva um pensamento liberal em um país cuja sociedade é eminentemente cristã e conservadora. A novela tem o poder de influenciar a todos, bem como expandir pensamentos e debates, porém, deve-se ter uma preocupação em ser bem aceita pelos telespectadores de toda e qualquer religião, já que tenta se aproximar da vida real.

O que chama a atenção na opinião supracitada é seu tom ambigualmente propositivo, ao recomendar que os produtores da novela se preocupem com a impressão deixada pela novela, ao tomar como parâmetro a aceitação vinda de “toda e qualquer religião”, mas antes informar um cuidado que se deve ter com a suposta maioria cristã na sociedade. Nesse mesmo fórum virtual, cujo embate de forças se constituiu em uma verdadeira arena, outra perspectiva foi demarcada que destoou da dos internautas acima mencionados, pois houve quem partisse para a defesa do “beijo *gay*” protagonizado pelas personagens lésbicas, como se verifica na opinião seguinte:

Estou orando por você que ignora uma novela com a única atriz brasileira indicada ao oscar por conta de um beijo *gay* [...]; e assistiu a novela passada que o marido traía a esposa com uma amante dentro de casa na frente dos filhos e acha lindo; e vai para a igreja todo domingo mas nao [sic] faz uma ação sequer que demonstre teu amor ao próximo e julga teu próximo assim como tua bíblia diz para nao [sic] fazeres. Estou orando por você irmão!

Nesse exemplo, faz-se uso de uma linguagem sarcástica, cujo argumento aparente possui forte cunho moral e religioso, pelo fato de ser compartilhado pelos que desqualificam a telenovela, para assim contradizê-los, buscando-se exaltar a carreira artística de uma das atrizes, que deveria ser mais apreciada no lugar de terem desprezo com o “beijo *gay*”. Como percebido nessas discussões virtuais, os diversos segmentos que compõem o público telespectador, interpretam como as personagens representam, buscando, por um lado: “conhecer ‘os fatos’ [,,] nos mais variados níveis de especificidade, cujas respostas ajudam as pessoas a orientar suas ações. Por outro lado, os usuários querem respostas para questões morais.” (BECKER, 1993: p. 146).

4.2 O recurso à censura

No decorrer das incursões realizadas na “trama *gay*” de *Babilônia*, além de se destacar os discursos e performances dos personagens inscritos nessa “narrativa de revelação”, se faz premente captar os múltiplos sentidos que se produzem e devem atingir o público telespectador. Do contrário, também cabe examinar os efeitos que se gestam a partir da audiência, cujos usos possíveis se manifestam desde o ato de boicotar a telenovela ao não assisti-la, de legitimar a história exibida ou de reelaborá-la com o intento de que seja mais adequada às suas expectativas.

Se formos analisar desde uma perspectiva histórica, ironicamente o mesmo canal que, no período da ditadura civil-militar, vetava nos diálogos a simples menção ao termo “homossexual” para cumprir ordens do Órgão de Censura Federal, hoje se vê reproduzindo essas posições, que parecem ter sido introjetadas em segmentos da população brasileira. Essa apropriação se deveria ao fato, se formos partilhar da leitura de Orlandi (1997: p. 131), de o brasileiro ter uma filiação histórica com a censura, pois “mesmo os que não viveram a censura política explícita incorporam seus efeitos”, por ter relacionado essa memória, inclusive pela experiência não-vivida nos “anos de chumbo”, com determinado discurso ídeo-político.

Já na sua crítica sobre o campo jornalístico em *Sobre a Televisão*, Bourdieu (1997) chega a afirmar que os indivíduos “se conformam por uma forma consciente ou inconsciente de autocensura, sem que haja necessidade de chamar sua atenção”. Essas autocensuras se inspirariam num temor da exclusão, ao ocultar os seus mecanismos anônimos e invisíveis por meio de uma “cumplicidade tácita”, pela qual tanto pode se exercer quanto sofrer, mesmo inconscientemente, uma violência simbólica. Essa relação imbricada se percebe pelo relato de um dos interlocutores entrevistados, que segue:

Mas eu mesmo, particularmente, eu nunca tive nenhum problema, graças à Deus, de injúria por ser entendido não... tinham as brincadeiras, mas nunca fui maltratado, né. E da minha geração foi [...] perseguida, até mesmo pela Ditadura, que entravam nas boates, mas graças à Deus nunca passei por nenhuma situação assim. Já tive amigos que passaram, da última vez lá foram presos por tá vestidos de mulher, fazendo show [...] Mas eu mesmo, particularmente, eu nunca sofri nenhum tipo de agressão física nem nada por ser *gay*. Até eu sempre tive aquela postura de que mesmo as pessoas percebendo, mas eu sempre tinha meu pensamento de dar ao respeito, entendeu, porque eu acho o seguinte: seja hetero, seja homo, ele tem que saber se dar ao respeito pra ser respeitado, né. Porque de que adianta você querer levantar uma bandeira e você não respeitar os heteros também? Então, não tive problema por isso, porque sempre procurei manter a minha linha de “eu sou homossexual, mas eu sou homem”. (FREDDIE, 2017, 51 anos)

Esse depoimento deixa transparecer alguns indícios do quanto a autocensura pode se fazer presente no ato de fala sem que nem o interlocutor tome consciência de que ela está sendo operada. O entrevistado adota uma conduta que pode soar ambígua, mas busca ser pautada em minimizar quaisquer efeitos que possa ter sofrido por se identificar como *gay* na narrativa oferecida. Essa forma oculta de censura se verifica no momento em que se é afirmado nunca ter sofrido nenhum tipo de injúria, mesmo admitindo ter sido alvo de brincadeiras ou quando se situa em um pertencimento identitário *gay*, mas também se investe de uma moralidade onde prevalece um respeito que se prestaria aos heteros, às custas de sua própria visibilidade como não-hetero.

Além dessas pistas, há que se atentar para a própria interlocução conflituosa entre as posições assumidas pela autoria das telenovelas, a produção da emissora e o público telespectador, que ora coadunam ora colidem frontalmente umas às outras. Uma das fórmulas dos meios de comunicação comumente aplicadas são as “pesquisas de mercado”, que testam os gostos da audiência para obter sobre ela certa previsibilidade, com o objetivo de avaliá-la ou recuperá-la, em casos críticos. O emprego dessas técnicas se utiliza de um “monitoramento rotineiro do tamanho e da resposta da audiência” (THOMPSON, 1995: p. 290), visando à acessar e alcançar as mensagens recebidas e apropriadas pelo público telespectador.

Desde o início, com os índices da telenovela abaixo do esperado, a pedido da autoria, foi antecipado um “grupo de discussão” em que se aplicou uma “pesquisa de opinião” acerca das personagens lésbicas. A respeito da atitude tomada, um dos autores de *Babilônia*, Ricardo Linhares, chegou a fazer essa afirmação, avaliando sobre os efeitos desencadeados, a partir do *feedback* de parte da audiência, em entrevista que deu a um portal de notícias:

As personagens foram totalmente aceitas nos grupos de discussão. São positivas, têm bom caráter. As mulheres ouvidas dizem que elas souberam criar muito bem o filho, Rafael. Mas os espectadores rejeitam manifestações de carinho físico. Carinho verbal elas aprovam. Então, vamos evitar os contatos físicos entre as duas personagens daqui pra frente. A trama não muda. Não há rejeição a elas nem à temática. (UOL, 2015)

Com o recurso à censura, entendida como “uma resposta simplista para as complexas operações do discurso e da lei” (SALIH, 2013), que se faz recorrente por segmentos religiosos, não apenas por lançar notas de repúdio e conclamar fiéis a seguir suas diretrizes, chegando a boicotar qualquer produto midiático ou publicitário que se atreva a promover afirmativamente a diversidade sexual. Temendo que a audiência fosse despencar

ainda mais, a produção da emissora acatou a pressão exercida pela bancada evangélica e pelas ressalvas feitas nos grupos de discussão.

O que se fez foi reduzir ainda mais a aparição e os diálogos entre Teresa e Estela, apontadas como um dos pivôs da crise instaurada na telenovela, e evitar que fossem mostradas trocas de carinhos dessas personagens. Até a esperada sequência do seu casamento foi mostrada de forma comedida, sem que houvesse um beijo entre ambas ao final da cerimônia, apenas passando a ancorar coadjuvadamente a trama do neto de uma delas, que se apaixonaria pela filha de uma rica família evangélica.



O desenrolar da trama de Estela e Teresa foi fortemente impactada pelo boicote do público

Os efeitos da censura não pararam aí, já que acabou se fazendo sentir em outro núcleo narrativo, ao ser realizada a supressão de uma “trama *gay*”, que estava prevista na sinopse original. Em um primeiro momento, esta seria desenhada por meio do relacionamento de Ivan com Carlos Alberto, cuja narrativa inicial de um sujeito no armário foi alterada, já que ele veio a se interessar por Regina, mãe de uma de suas alunas de natação e personagem protagonista de *Babilônia*.

No instante em que Ivan e Carlos estavam se aproximando e conhecendo, essa deliberação imprevista se deu por causa de uma consulta antecipada em um “grupo de discussão”, que costuma ser promovido quando o folhetim está, pelo menos, há um mês no ar. Após as discussões, a conclusão a que se chegou foi a de que o ator em questão, Marcos Pasquim, não se adequaria ao perfil⁵⁴ de um personagem *gay*. Em entrevista a *O Globo*, segundo Gilberto Braga, o principal autor de *Babilônia*, essa mudança teria se motivado:

Para atender um pedido de um grupo de discussão de São Paulo. Elas tinham tesão

⁵⁴ Marcado por interpretar galãs e heróis, como os personagens Van Damme em *Uga Uga* (2000), Dom Pedro I em *O Quinto dos Infernos* (2002) e Esteban em *Kubanacan* (2003), o célebre “Pescador Parrudo”, não foi autorizado ao ator romper com esse estereótipo, pelo fato do público feminino consultado ter rejeitado a possibilidade de vê-lo “tornar-se” *gay* nessa telenovela.

pelo Pasquim e lamentaram o fato de ele ser *gay* na novela. Eu fiquei com pena das mulheres e botei ele para ser hetero. Mas vai entrar outro personagem para ficar com o Ivan (O GLOBO, 2015).

Frente às concessões feitas para agradar parte da audiência, é preciso problematizar algumas questões: será que essa adequação ao “imaginário sexual” se deve ao fato de que se trata de um corpo fetichizado e habituado à performatizar papéis socialmente tidos como masculinos, que o interpelam a sempre encarnar um típico macho, viril e conquistador? E pelo fato desse corpo generificado representar reiteradas performances que incorpora essa masculinidade hegemônica, o quê faz com que a interpelação heterossexual, enquanto citação forçada de uma norma, não suporte que o mesmo corpo se materialize por meio do domínio da abjeção?

Por mais que seja tolerável um personagem declarar-se *gay* ou lésbica, o ator ou a atriz que for performatizá-lo também deve se submeter a uma avaliação *a posteriori* pelo público telespectador. Quer dizer, quem for desempenhar os papéis em questão, enquanto os interpreta, também estará passando por um processo de convencimento junto à audiência, ao qual se denominará “dupla aceitação”. No final das contas, esse poder será distribuído tanto entre produtores como usuários: seja pelo filtro ou poder de escolha da audiência quanto por uma relativa autonomia ou “licença poética” que a autoria possa ter na concepção e continuidade do roteiro.

Uma vez vencida essa “dupla aceitação”, do papel em si e do ator que irá desempenhá-lo, que não necessariamente é sequencial, mas por vezes simultânea, há ainda outras barreiras a serem transpostas ao longo da narrativa. Esse personagem deve se fazer merecedor de desenvolver sua trajetória sem que a composição⁵⁵ (e o conseqüente envolvimento amoroso, se houver) do papel seja radicalmente modificada ou mesmo sofra censuras prévias ou posteriores. Por vezes, a censura se consuma integralmente, ao se readaptar personagens, que se identificam num primeiro momento como *gays*, mas passam a performar de forma não tão condizente com o que previa a sinopse.

No decorrer da escrita de uma telenovela, a abordagem de “mecanismos do armário” na trajetória dos personagens, como a “política do silêncio” e a “gestão do segredo”, podem muito bem servir como elementos facilitadores pelos quais a autoria opera dispositivos de censura, indicando e negociando quais representações são ou não possíveis de se exibir. Já

⁵⁵ Geralmente, para compor casais homoafetivos, a produção faz a combinação de um ator mais experiente (não obrigatoriamente jovem) e outro pouco conhecido do público. Nessa “dupla aceitação” também influem outros fatores, inclusive o tempo de carreira dos profissionais envolvidos nos papéis, que pode ser usado contrária ou favoravelmente à composição do casal.

que aquelas categorias, que tanto permeiam as vidas *gays* nas “narrativas de revelação”, melhor funcionam a fim de ocultar, silenciar e interditar o desejo homo-direcionado, termina por haver um reforço mútuo para mantê-lo no domínio privado e impedi-lo de emergir em público, cujo princípio é colocado pela passagem:

Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras (FOUCAULT, 1988: p. 112).

Sob pena de sacrificar a coerência da narrativa em que se encontram, esse processo de descaracterização dos personagens que mais se assemelha à aplicação de uma “cura gay”, pode ser apontado com os exemplos recentes de Orlandinho em *A Favorita* (2008) ou de Roni em *Avenida Brasil* (2012). Em ambas as produções, de autoria de João Emanuel Carneiro, os personagens⁵⁶ começam suas tramas num impasse interno com o que sentem pelo amigo hetero e na necessidade de aceitação pela família, contudo, terminam se envolvendo com uma amiga de outrora.

De modo algum se quer descartar aqui a relevância exercida pelo caráter fluido do desejo que, ao longo da vida de um sujeito, pode ser mobilizado para qualquer gênero, de formas particularmente imprevisíveis. No entanto, sabe-se que a errância e fluidez da sexualidade não vai ser tão considerada pela autoria na mesma medida⁵⁷ que o crivo imposto pela heteronorma, expressa por qualquer tentativa de barrar ou impedir que o sujeito vá além do que socialmente lhe interpelam a dizer e a fazer, como já foi observado pelo que se efetiva nos julgamentos morais do “horizonte da injúria”.

Nesse âmbito, a normalização vai ser materializada pelos dispositivos da censura, seja por meio dos “índices de audiência” ou das “pesquisas de opinião”, que obstruem o movimento de apropriação da experiência pelo personagem, pois uma vez que venha a confidenciá-la e compartilhá-la para outro o que sente e pensa sobre si mesmo, pode tomar consciência da sua posição de sujeito diante do mundo. Ao contrário do que se imagina, a censura age sobre o que é suposto e se importa saber, e o que procura impedir não é meramente que o sujeito acesse informações sobre si, mas que haja uma plena elaboração

⁵⁶ Embora as narrativas se assemelhem, ao menos as características incorporadas pelos personagens se diferenciam: enquanto Orlandinho é um *bon vivant* nascido em família rica, que tende a ser mais afetado e caricato, já Roni é um jogador de futebol de origem modesta, que resguarda uma maior discrição e reserva de sua sexualidade por conviver em um ambiente sobremaneira machista.

⁵⁷ Até porque os casos em que o contrário ocorre, ou seja, em que personagens começam sua narrativa em relacionamentos heteros e depois se descobrem *gays*, ainda são numericamente inferiores. Para citar os poucos exemplos recentes nesse sentido, estão: Félix (Mateus Solano) em *Amor à Vida* (2013) e Claudio (José Mayer) em *Império* (2014).

histórica dos sentidos e no seu trabalho de identificação. (ORLANDI, 1997: p. 132).

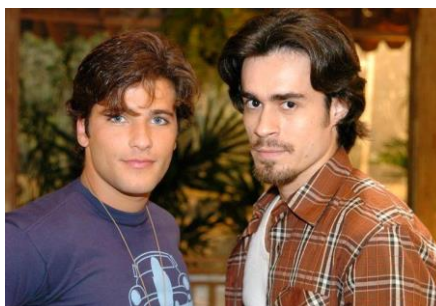
É precisamente nesse aspecto que atuou a censura: ao impedir que Carlos Alberto pudesse elaborar o que sentia e se identificar com Ivan, preferiu-se fazer com que o personagem não entrasse em um relacionamento homo-direcionado, mas sim em um hetero-centrado. Dessa forma, a sua performance passou a evocar formas simbólicas que pudessem agradar as expectativas geradas e os sentidos atribuídos por parte do público abordado, que, como relatado, era majoritariamente feminino e, ao menos naquele contexto, mais conformado aos moldes heteronormativos. É intrigante observar como a censura pode ser sutilmente operada, pois se mascara em instrumentos de consulta, como nos “grupos de discussão”, que buscam autorizar ou alterar o que sucede nas ações dos personagens, sancionando a vontade de uma “audiência” preferencial.

No entanto, não é unicamente por meio da legitimação dada por receptores que os mecanismos da censura podem ser transferidos, mas também ser evocados pela própria direção da telenovela. Mesmo que o período ditatorial pertença ao passado histórico, esse silenciamento ainda se reatualiza, por vezes, de maneira evidenciada e por razões que não atendem a uma lógica externa a exigindo para acontecer. Se fomos resgatar outra “narrativa de revelação”, que conseguiu superar a “dupla aceitação” do público, mas nem por isso se eximiu em sofrer uma censura explícita, foi a que envolveu Inácio, interpretado pelo ator Bruno Gagliasso em *América* (2005).

Em sua “trama gay”, o personagem se sente atraído e é correspondido pelo peão Zeca (Erom Cordeiro), cuja reciprocidade o impele a revelar seu segredo para a mãe e seguir a carreira de estilista com que sempre sonhou, diferentemente daquela que a mãe tinha esperado. Após gravarem a cena em que se beijavam e a mídia até especular sobre a sua exibição, os atores da novela e mesmo o público telespectador se viram frustrados pela sequência ter sido cortada, havendo uma repercussão negativa sobre o beijo filmado, mas não mostrado de última hora.

No entanto, o que se percebe é que a censura historicamente se investe de novas roupagens a fim de intervir nos ditos, feitos e rumos dos personagens visados, que podem ser redefinidos para se adequar às expectativas de alguns segmentos da audiência, as quais tendem a ser mais contempladas que outras. Em sua análise, Becker (1993) problematiza que os critérios utilizados pelos usuários capazes de interpretação, no sentido de saber fazer uso de elementos conceituais que traduzem uma realidade, torna-se uma restrição principal àquilo que uma representação, de fato, realiza. A partir de uma projeção dos cenários concebidos pelos autores, a capacidade interpretativa de apreendê-los exigiria dos usuários “uma leitura

tanto das presenças quanto das ausências de um registro visual” (LOIZOS, 2002: p. 148)



O corte do “beijo *gay*” entre os personagens Inácio e Erom se traduziu em um dos casos mais flagrantes de censura

Todas as formas de censura encarnam aquilo que Orlandi (1997) informa como um fato produzido pela história e sua materialidade linguística e ideológica, que se configura em qualquer processo de silenciamento que possa vir a limitar o sujeito no percurso de sentidos. É incidindo na identificação desse sujeito, ou seja, na constituição do seu pertencimento identitário, que a censura opera, tanto de modos implícitos quanto excessivo, efetuando uma interdição de se circular por certas posições e formações discursivas consideradas proibidas porque poderiam produzir sentidos proibidos.

Havendo a impossibilidade de se refletir uma vontade unânime quando se trata de personagens que se tornam alvos de discórdia e polêmica, então se recorre a um dado conjunto de perfis de receptores que venham a proporcionar uma amostra geral do que a audiência vem percebendo e como está se posicionando no tocante às formações discursivas e às posições identitárias dos sujeitos representados. Esses requisitos nos conduzem a questionar os objetivos e a intencionalidade da produção em selecionar apenas mulheres para participar do grupo, que habitam em determinada cidade e tenham uma predominante orientação sexual, ao invés de se diversificar com outros sujeitos, que se identifiquem como não-heteros e se localizem em outros lugares.

4.3 As táticas da autoria

Um dado relevante a ser registrado é a quantidade significativa de autores⁵⁸ de telenovelas do “horário nobre” que se identificam enquanto *gays*, inclusive, com Gilberto

⁵⁸ Ao que se tem conhecimento, autores que formam o primeiro escalão do “horário nobre” da Rede Globo, tais como Aguinaldo Silva, Gilberto Braga, Sílvio de Abreu, Walcyr Carrasco, João Emanuel Carneiro e Ricardo Linhares, se declaram abertamente *gays*.

Braga, que esteve na autoria de *Babilônia*, já tendo oficializado o casamento de 41 anos com o seu companheiro. O fato desses profissionais assim se reconhecerem, faz com que se pergunte no quanto de reflexividade estaria amalgamado nas histórias dos seus personagens. Em sendo sujeitos que encarnam existências que seriam identificadas aos modos de vida não heterossexuais, poderiam eles mesmos se engajar indiretamente nas experiências dos personagens *gays* criadas em seus roteiros?

A reflexividade se engendraria por meio da responsabilidade assumida pelos autores que, como se discute Bakhtin (1997), no seu ato criador, ocupam a posição de tomar consciência do contexto da criação e dos valores, tanto de si mesmo como da existência do outro, ao fazer acontecer sua atividade. Esse estilo autoral, orientado por valores e vivências pessoais, que invoca uma autoridade na escrita, não se refletiria apenas no texto, pois seria determinado e se tornaria um enunciado por meio de dois fatores: “seu projeto (intenção) e a execução desse projeto” (BAKHTIN, 1997: p. 330).

Já que o olhar lançado pela autoria deve incidir no que a direção fizer, a parceria realizada entre autores e diretores é essencial para que a concepção feita no roteiro venha a se concretizar da maneira mais aproximada possível daquela realidade inicialmente pensada, para atingir as outras etapas de produção da telenovela. Essas trocas comuns aos produtores seriam materializadas, por exemplo, “no movimento de câmera, no enquadramento, na seleção do que está dentro e fora do quadro, na opção da montagem...” (BARBOSA, 2006: p. 44), não se reduzindo só ao conhecimento técnico, mas também se valendo do conhecimento sensível da realidade alheia, em que pese uma relação de empatia⁵⁹ com o outro.

Apesar da pressão exercida pela audiência, é preciso destacar que esses autores lançam mão de táticas narrativas para contornar situações problemáticas, nas quais as formas simbólicas produzidas surtem efeitos inesperados no retorno dado pelos usuários. Tem-se aqui a compreensão de tática como a ação calculada, manipulada num terreno de relação de forças imposto pelo “campo de visão do inimigo”, onde não se fornece uma condição autônoma em seu movimento, não tendo “possibilidade de dar a si mesmo um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável” (CERTEAU, 2013: p. 95).

Tendo isso em vista, os autores de *Babilônia* tiveram de fazer concessões e algumas histórias foram refeitas, alarmados pelo contexto adverso de ver dia-a-dia os índices de audiência despencarem, a exemplo do que se verificou na Região Nordeste, onde chegou a

⁵⁹ Que se traduz pela habilidade de “se colocar no lugar do outro” (VALE, 2014) ou de expressar-se sobre a vida do outro, tentando vivenciá-la em sua obra (BAKHTIN, 1997).

pontuar doze em média. Através da lacuna deixada pela “trama *gay*” timidamente esboçada, foi inserido, algum tempo depois, um novo personagem não previsto antes, que veio a ser Sérgio, irmão de Carlos Alberto. Quando entrou no meio da narrativa, Sérgio estava no armário e passou boa parte da história tentando assumir-se diante da família, cuja noção religiosa de “assunção” significa uma escolha reflexiva de alguém ao fazer uma revelação diante do outro, implicando em responsabilidade.

Essa situação dramática transposta de um irmão ao outro, fica mais aguda quando Sérgio passa a acionar o seu desejo por Ivan, que a essa altura já pôde retomar o seu fio condutor, pois vinha vagando sem muito propósito na telenovela com a perda do companheiro inicial para Regina. Até a chegada de Sérgio, Ivan se envolvia em relações pontuais e fugazes com vários parceiros sexuais, personagens estes que não tinham peso algum para a narrativa, pois surgiam e saíam furtivamente, sequer dando sequência à sua trajetória. Esses brevíssimos momentos não ultrapassavam nenhum ponto, onde somente se podia presumir algo a mais, para não ver o risco de operar uma censura extrema, como já se constatou anteriormente, com vetos de cenas após a sua gravação.

Em contrapartida, houve casos em que foi utilizada a alteridade, inclusive, ao se retratar situações pelas quais passam pessoas que se localizariam em realidades econômicas mais distanciadas certamente do que vivem os autores, com o fito de escancarar e denunciar assimetrias de poder e desigualdades sociais. Esse elemento se percebe nas cenas em que Ivan é constrangido por rapazes brancos ao estar em uma boate ou é confundido com um assaltante por uma senhora, por estar caminhando pela rua sem camisa. Nessa última sequência, ao ser algemado e conduzido pela polícia à delegacia, consciente de seus direitos, Ivan indaga às autoridades se poderia contatar sua irmã, Paula, que é advogada, tendo seu pedido recusado.

Ao ser preso, Ivan é desacreditado tanto pelos policiais quanto por outros companheiros de cela sobre a sua inocência, somente sendo liberado após Sérgio, um sujeito branco, se apresentar como seu álibi. Em uma forte interpretação que representa a injúria racista e a violação de direitos pelos quais tantas pessoas, negras e/ou pobres, já possam ter sido vítimas e venham a se reconhecer, Ivan é repreendido e silenciado de forma desproporcional e humilhante. Nessa cena, como em algumas outras retratadas ao longo da trama, sobressai a condição negra do personagem, agravada pela sua condição sexual, que o subalterniza em um contexto no qual o:

sujeito Negro é identificado como o objeto ‘ruim’, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o

violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa [...] Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o ‘Outro’ – o diferente em relação ao qual o ‘self’ da pessoa branca é medido – mas também ‘alteridade’ – a personificação de aspectos repressores do ‘self’ do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer. (KILOMBA, 2016)

Caso se recorde, desde a aparição do primeiro casal multirracial⁶⁰, formado por Sandrinho e Jefferson, em *A Próxima Vítima* (1995) até a exibição de *Babilônia* (2015), se passaram 20 anos, mas o quê mudou? Uma comparação entre os personagens dessas telenovelas pode ser resgatada por meio de quais formas se constituíram as suas performances dentro dos arquivos e repertórios das suas masculinidades e condições sócio-sexuais. Na primeira telenovela, onde ambos eram estudantes, tinham a mesma faixa etária e pertenciam à classe média, no entanto, Sandrinho possuía um trejeito mais afeminado, apesar de já ter se assumido, mas não revelado para a família, ao passo que Jefferson era mais másculo, se encontrava no armário e namorava uma garota no começo, porém, finalmente se assumiu *gay*, ao se relacionar com Sandrinho.



Sandrinho e Jefferson se tornaram os primeiros personagens *gays* a compor um casal multirracial

Na perspectiva tomada pela segunda telenovela, houve características bem peculiares na composição do casal, pois Ivan, de origem humilde e com um perfil jovial, conseguia mesclar delicadeza e agressividade, já tendo se assumido e revelado para a família. Por sua vez, Sérgio era maduro e reservado e vinha da classe média alta, nunca havia se envolvido com nenhum homem, embora tivesse uma sensibilidade e viesse de relações exclusivas com mulheres, tal como Ivan já havia vivenciado. Esse paralelo entre as duas narrativas mostra como se complexificou a construção performática dos personagens *gays*, não mais alinhando necessariamente identidades de gênero (se masculinas ou femininas) a

⁶⁰ No campo literário, o casal pioneiro que se tem registro nesse sentido, foi formado pelos personagens Amaro e Aleixo no romance *Bom Crioulo* (1985), de Adolfo Caminha.

comportamentos e práticas sexuais (se mais “bofe” ou “bicha”, “ativo” ou “passivo”, “ másculo” ou “sensível”).

Enquanto na escrita e atuação houve maior flexibilidade, não se obteve o mesmo do ponto de vista lançado da recepção do público, pois, enquanto os atores que desempenharam aqueles papéis em *A Próxima Vítima* foram duramente submetidos a uma “dupla aceitação” insatisfeita dos telespectadores, com os artistas que fizeram Ivan e Sérgio em *Babilônia*, não houve uma rejeição tão enfática. Passado o boicote reprovando Teresa e Estela, os personagens *gays* puderam prosseguir com a sua trama sem atribulações maiores, embora tenham “herdado” alguns efeitos da censura que tinha anteriormente atingido as lésbicas, como o comedimento na demonstração física de afetos e a redução nas cenas que davam enfoque a momentos íntimos.

Das táticas usadas pelos autores de modo a não estender a antipatia do casal de idosos aos outros foi limitar, ao máximo, a gravação de cenas que pudessem acentuar toques corporais e carinhosos entre Ivan e Sérgio. Ao adotar uma espécie de censura antecipada nos atos expressos pelos personagens *gays*, preferiu-se apostar em uma conquista gradativa do público, para que viesse a torcer pelo avanço do relacionamento desse casal. Essa fórmula já havia sido esboçada, mas descartada, através de Teresa e Estela, que tentaram subverter a lógica narrativa se fazendo visíveis como casal na estréia de *Babilônia*, mas se depararam com o fracasso da empatia junto ao público.

Diante da iminência de eclodir mais reações escandalizadas, tomou-se essa atitude precavida, por parte da autoria e da direção, com a esperança de se recuperar os índices de audiência, que foram migrando para outros programas no mesmo horário, como a telenovela bíblica *Os Dez Mandamentos*, exibida pela TV Record. Com o passar do tempo, os produtores tiraram a conclusão de que não havia muito mais a ser feito, porque se havia chegado a um ponto irreversível, em detrimento das consequências que se perceberam na consistência dos personagens e da continuidade de suas ações.

Tendo sobrevivido à “dupla aceitação” da audiência e, ao menos, mantido a sua orientação sexual, Ivan, em sua filiação com a censura⁶¹, seria um sujeito errante em sua identificação com outros sentidos possíveis. De início, o movimento do personagem é dificultado, em consequência de ter impedida a sua elaboração junto à história de Carlos

⁶¹ No entendimento da autora, enquanto dizível produzido pela intervenção das relações de força nas circunstâncias de sua enunciação particular, ou seja, na formulação dos sentidos historicamente dizíveis (intradiscurso), mas proibidos, e não na sua constituição, na memória do dizer, naquilo já-dito (interdiscurso) (ORLANDI, 1997: p. 108 e 109).

Alberto, tendo sido afetado pelo veto da trama que seria desenvolvida a partir dali. Restou a Ivan seguir movendo sua identificação, podendo assim encontrar formas de manifestação e resistência em outros lugares, regiões e relações, “explodindo em ambiguidades, equívocos, desligamentos e reversões dos sentidos” (ORLANDI, 1997: p. 135), cuja autenticação é possibilitada com a entrada de Sérgio.

Na criação dos autores da experiência homo-direcionada de Ivan e Sérgio, o que não podia ser aprofundado dentro do campo da corporalidade, como os toques físicos tão desaconselhados pelos “grupos de discussão”, passou a ser extraído através do campo da discursividade, mais saturado pelo dizível. Como se viu em alguns diálogos transcritos no capítulo anterior, os personagens se posicionavam, verbalmente e reiteradas vezes, ao pertencimento identitário *gay*, ainda que cada um à sua maneira e no seu próprio momento. Esse aspecto chamou a atenção do interlocutor mais jovem, com o qual se realizou a entrevista mediante a recepção e apropriação da narrativa:

Como eu não acompanhei, eu fiquei surpreso com a abertura, tipo assim falar isso claramente na novela das 9h [...] Então, isso pra mim é bem interessante, talvez por isso que chocou, porque trata [...] justamente dessa questão da homofobia velada [...] E eu fiquei vendo tipo a reação do Ivan [...] achei interessante a reação dele, de dizer assim que “sim, sou *gay* e tal, sim, mas tu não pode curtir comigo por causa disso e tudo”, eu não sei se ele tava querendo se afirmar ainda aquele *gay* normativo, aquele “sou *gay* mas sou macho” e tal, não sei porque não assisti à novela... Mas achei legal a postura de tipo não deixar barato, de se posicionar. (IAN, 2017, 28 anos)

Pelo visto no relato dado, para quem concordou, é surpreendente a forma com que Ivan e Sérgio trataram de questões que, até umas décadas atrás, eram impensáveis em ser tocadas, ainda mais tão nitidamente: nomeando e demarcando posições identitárias ou se impondo contra agressões e preconceitos de personagens homofóbicos. Essa tática da autoria em verbalizar nos diálogos o que vinha sendo inibido e não mais possibilitado de demonstrar por outras vias, pode ser considerada uma modificação inovadora, porque além de não reproduzir estereótipos negativos, facilmente vendáveis, servia a fomentar discussões a favor da visibilidade LGBT.

Embora a produção tivesse de fazer concessões para segmentos contrariados da audiência, esse cenário adverso não impediu que uma parte, ainda que minoritária, da audiência se sentisse contemplada, desde o começo, ao assistir o percurso de Ivan e Sérgio. Na ocasião do contato estabelecido com os interlocutores para visionar as cenas de *Babilônia*, por mais que se identificassem, infelizmente, poucos lembraram ou nem sequer acompanharam esses personagens *gays*, mostrando o quão eles estavam fadados a uma

condição invisibilizada, à época de sua exibição.

Além disso, quando raro e possível, o dizível se transportava para o visível, pois podia ser deduzido pelo desenrolar da dimensão performática dos personagens, em que o campo discursivo cedia lugar ao campo corporal, por meio da sutileza com que eram agenciados gestos, silêncios e olhares entre ambos. Estando situados no seio privado ou no público, os personagens expressam os cinco sentidos (visão, tato, paladar, olfato e audição) através dos seus corpos que, revestidos pelas palavras nos discursos, seriam mobilizados de forma mutuamente necessária e implicariam um poderoso vínculo, cujo uso pelos sujeitos nos conduz a pensar que:

O significado de um gesto ou de uma postura deduz-se no contexto preciso da interação. Mesmo nessas circunstâncias, a decifração amiúde se verifica incômoda, pois as manifestações corporais jamais são transparentes. [...] A arbitrariedade do signo – característica da linguagem em sua relação entre som e significado – novamente se encontra neste ponto na medida em que um mesmo gesto ou uma mesma mímica, intrinsecamente polissêmicos, traduzem diferentes significados... (LE BRETON, 2009: p. 54)

Por possuírem essa propriedade polissêmica e estarem à sua mercê, esses elementos, mais ocultados, se faziam presentes no momento em que os personagens partilhavam de situações íntimas no domínio privado, sendo empregados para aumentar o clima de sedução ou a tensão sexual entre o casal. A exemplo de quando Sérgio se encontra bêbado em um bar e encosta Ivan na parede, onde à medida em que este se declara, com o rosto bem próximo ao dele, vai mirando várias vezes seu olhar para a boca do instrutor, com a música-tema “Ilusão à Toa”, tocando ao fundo.

Após ser levado para o apartamento de Ivan e ter sido colocado no chuveiro por ele, Sérgio se levanta do sofá, só de toalha, contando que podiam se resguardar e não precisavam dividir com todo o mundo o que sentiam um pelo outro. Enquanto Ivan secava suas roupas com o ferro de passar, Sérgio começa a mexer no cordão e propor um “meio-termo”, ao que Ivan se contrapõe, afirmando ser livre e não ter por que se esconder. Enquanto vão desviando os olhares um para o corpo do outro, com seus rostos se aproximando, cada vez mais, a respiração vai ficando ofegante entre palavras que, vagarosamente, saíam, até serem interrompidos pela entrada de outra personagem.

Perceber que essas expressões faciais, gestuais e corporais comunicam tanto quanto o que se diz, ou melhor, o que se intenciona dizer, no que se refere ao desejo entre os personagens, é uma tarefa que demanda uma observação atenta e perspicaz por parte do pesquisador, que se predisponha a sentir as “polifonias silenciosas”. O que quer que Sérgio

verbalize para Ivan, ou vice-versa, não será o bastante se não houver de cada um deles, um “investimento emocional da presença física do outro” (CANEVACCI, 2008: p. 108), seja quando se exceda na entonação da voz, esboce em um movimento de mão ou exponha no modo como passa a respirar.

Na reta final da telenovela, ao atravessar a rua, Ivan é atropelado por um carro, cujo acidente faz com que fique paraplégico, passando a recusar a ajuda de Sérgio, que insiste em lhe dar suporte. Passado algum tempo, Sérgio aparece, de repente, no apartamento de Ivan, lhe tirando da cama e pondo na cadeira de rodas, sob os seus protestos, a fim de lhe dar banho para ir a uma consulta. Em uma cena intensa, à medida que Ivan é lavado à força, e a contragosto, fica se queixando da sua condição de “aleijado”, Sérgio tenta consolá-lo a todo custo, abraçando e beijando sua cabeça, por diversas vezes, enquanto ambos choram copiosamente, apoiados um no outro.

Nesse meio tempo, Carlos Alberto consegue convencer seu filho Fred para que este tentasse aceitar a sexualidade e o relacionamento de seu tio, antes de ser assassinado ao defender Regina, que a essa altura já havia terminado o seu namoro com o professor de natação. Ao saberem da trágica notícia, Sérgio e seu sobrinho ficam muito abalados, cuja perda faz com que Fred, durante o velório de seu pai, se arrependa e peça perdão pela atitude que vinha tomando com relação ao casal. Chama a atenção que, até aquele ponto da narrativa, Ivan e Sérgio não tivessem trocado tanto afeto fisicamente, se se acrescentar o fato de que estes estavam em meio a muitas atribulações e passavam por sentimentos de dor e revolta, tendo de contar ainda mais com o apoio um do outro: primeiro, pelo acidente de Ivan e, logo depois, pela perda de Sérgio.

Graças à motivação e insistência de seu leal companheiro, Ivan segue se dedicando ao seu tratamento intensivo de fisioterapia e hidroginástica, inclusive, sendo incentivado a praticar natação com um treinador. Não obstante, tempos depois, o jovem cadeirante se torna um nadador paratleta, chegando a entrar em uma competição profissional, donde Sérgio chora de felicidade, enquanto presencia a superação de Ivan que, também emocionado, recebe a sua medalha de ouro no alto do pódio.

O ocultamento de qualquer sinal que evidenciasse uma intimidade maior entre os personagens somente vai ser transposto no desfecho de *Babilônia*, no qual tanto Teresa e Estela, bem como Ivan e Sérgio, aparecem se beijando no casamento de Regina e Vinícius, o casal hetero protagonista. Nota-se que a tática narrativa que procede investindo na expressão corporal dos personagens para revelar seu relacionamento homo-direcionado é, outra vez, usada pela autoria no último capítulo da telenovela, cujo “ato final” desvelaria bem mais

dessa experiência, do que poderia ser pela abordagem discursiva, ao patenteá-la com o beijo, seja um “selinho” ou mais demorado.

Embora realizar a revelação a partir de uma posição identitária *gay* tenha transcorrido, várias vezes, no andamento dos capítulos de *Babilônia*, de uma forma até engajada e reiterada no campo do dizível, a culminância do *outing* corporal, no campo do visível, persiste como um desafio a ser habilmente lidado pela autoria ao interagir com o público telespectador. Enquanto a audiência não conseguiu acolher com consenso um beijo, nem sequer cogitou uma cena sexual dos casais homo-direcionados, passou-se uma impressão de que, para se declarar mediante atos práticos, os personagens careceriam de uma finalidade ou pretexto maiores que viessem a justificar a expressão física dos seus sentimentos, antes mesmo de se atingir o “ato final” com o beijo.



O “beijo *gay*” de Ivan e Sérgio como o “ato final” do seu *outing* corporal

Observando a trajetória do casal de personagens *gays* em questão, após passarem por experiências pessoais extremamente dolorosas, é como se, somente assim, pudessem ter aptidão para demonstrar o amor que sentem um pelo outro. Assim, os autores driblariam ou se deixariam dominar pelas limitações, usando esse tipo de justificativa estariam evitando ou, mais uma vez, recaindo em censuras potenciais? Ao jogar com as expectativas projetadas pela audiência, na tentativa de fazer com que os personagens ultrapassassem a barreira colocada pela “dupla aceitação”, não esbarrando na temida rejeição do público e da crítica, que táticas seriam válidas de ser usadas?

Pelo desfecho reservado a Ivan e Sérgio em *Babilônia*, se percebe o preço que segue sendo pago para ver concretizado um “beijo *gay*” nas telenovelas, ainda que a autoria não tenha incorrido nas formas de censura já vistas, esta ainda é empregada, narrativamente, por meio de um cunho punitivo e higienizado. A execução que se teve com esse “ato final” se deu às custas de sentimentos de piedade, perdão e redenção justificados junto ao público, após

tantos infortúnios sofridos por Ivan, como se este não fosse digno o bastante de retribuir ao afeto de seu companheiro no decorrer da trama, até se tornar uma pessoa com deficiência.

Apesar dessa aparente manutenção do *status quo*, na qual táticas e fórmulas se reatualizam, mas não trazem tantas novidades no horizonte, uma antropóloga que contribuiu com o seu depoimento para a pesquisa, traduz as percepções de quem, por predileção e há muito tempo, se faz telespectadora assídua das telenovelas globais, nelas enxergando mudanças, bem como os determinantes que as condicionam:

Mas ser homossexual e ainda aparecer explicitamente a cena, sem dramatismo daquele negócio do armário, de saída do armário, é uma coisa que, com o tempo, eu acho que, cada vez mais, vai modificando [...] a tendência é isso, é melhorar, eu acho que as novelas da Globo contribuem muito por conta da audiência, é uma audiência muito grande. Então isso, quando se consegue manter um casal desse homossexual e que eles caem na graça do público, isso vai abrindo, cada vez mais, a aceitação e a mente das pessoas. (SIMÕES, 2017)

A quem preza por uma visibilidade nas telenovelas e nos demais programas televisivos, não apenas de sujeitos *gays*, mas que abranjam toda a diversidade sexual, nos resta adotar uma postura semelhante à dessa interlocutora: ter clareza que as mudanças sociais estão em curso, pois se constituem historicamente no reflexo direto de uma realidade de transição. Indo contra a corrente, a população LGBT tem estado em cena, demarcando seus corpos em espaços, onde antes não lhes era permitido ocupar e levantando suas vozes que, até um passado recente, não lhes era concedido ouvir, fazendo com que essas transformações se revertam para além do amor entre iguais, mas também que ressoem numa ampla defesa de ser o que é e de amar a quem quiser.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto político brasileiro vem sendo marcado pelo acirramento de uma disputa no campo dos direitos humanos, sobretudo referente aos direitos reprodutivos e sexuais, onde movimentos feministas e LGBT reclamam pautas, como a legalização do aborto e a criminalização da LGBTfobia. Em seu contraponto, se coloca uma bancada parlamentar religiosa que, a fim de obstruir aquelas propostas defendidas, invocam o “direito à vida”, impulsionando ofensivas de todos os lados. Essa polarização de interesses pode ser traduzida por alguns episódios: o arquivamento do projeto de lei que autorizaria a “cura *gay*” em tratamentos realizados por psicólogos e a suspensão de entrega do “kit anti-homofobia”, composto de uma cartilha e três vídeos, que seria distribuído em turmas do ensino médio de 6 mil escolas da rede pública.

A despeito desse cenário, conseguiu-se avançar em algumas matérias, tal como a decisão favorável do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) à formalização da união estável e do casamento civil entre homossexuais, já sendo possível realizá-los em qualquer cartório do país, embora não tenha havido, até agora, uma lei aprovada pelo Congresso Nacional que garanta esse direito. Ainda que tenha assegurado esses ganhos legais, o movimento LGBT vem atuando para conquistar outras, dentre as quais: a criminalização das violências motivadas por ódio ou intolerância a qualquer expressão da diversidade sexual e de gênero e o amplo reconhecimento do nome social de travestis e transexuais, garantindo a alteração do prenome.

Já em nível estadual, devido à pressão exercida por setores conservadores da Assembleia Legislativa do Ceará, houve um movimento no sentido de suprimir as metas que dizem respeito às temáticas de identidade de gênero e orientação sexual no Plano Estadual de Educação. Por outro lado, após a repercussão midiática dos crimes brutais sofridos por travestis na capital, o Governo do Estado instituiu o Plano Estadual de Enfrentamento à LGBTfobia, que, dentre outras ações, cria delegacias e ambulatórios especializados e produz um material didático voltados aos colégios públicos.

Pelo brevíssimo quadro apresentado, pode-se fazer um balanço mais positivo, à primeira vista, da atual conjuntura brasileira para quem se identifica LGBT, caso se tome como parâmetro outros lugares, onde a homossexualidade ainda é considerada crime, proibida expressamente por lei e passível de ser punida e condenada com morte em aproximadamente 80 países. No entanto, ainda há muito a ser superado no Brasil, que apesar de não mais criminalizar a homossexualidade, detém índices de assassinatos homofóbicos e transfóbicos, que crescem assustadoramente a cada ano.

Se for levado em consideração os dados recentes envolvendo homicídios de LGBTs, que são colhidos e atualizados anualmente pelo *Grupo Gay da Bahia* (GGB) através de notícias divulgadas pela mídia, nos últimos 12 anos o aumento já supera 180%. De acordo com denúncias recebidas pela *Secretaria Nacional de Direitos Humanos da Presidência da República*, por meio do *Disque 100*, os homens jovens são as principais vítimas da homofobia, pois a cada quatro casos dessa violência, registrados em território brasileiro, três ocorrências atingem *gays*.

No mesmo país em que *gays*, lésbicas e bissexuais não são mais oficialmente patologizados como antes, porém a transexualidade persiste constando como “disforia de gênero” pelo Cadastro Internacional de Doenças (CID) e, infelizmente, é o Brasil que segue liderando estatisticamente em assassinatos contra a população de travestis e transexuais, de acordo com estudos e relatórios. Contra essa série de barreiras que se interpõe, ao limitar um lugar social associado ao trabalho nas ruas e outras ocupações precárias para as travestis e mulheres trans, que esse segmento da população vem se apropriando de espaços públicos antes reservados, em sua maioria, a uma população branca e heterossexual privilegiada, como os ambientes universitários.

Sem perder de vista esse conjunto de fatos alarmantes da realidade social, a pesquisa se debruçou na produção ficcional de discursos e performances de personagens *gays* retratados em telenovelas globais. Antes de passar ao estudo de caso feito em *Babilônia*, foi necessário ilustrar um estado da arte, se valendo de leituras que procurassem situar historicamente o sujeito homossexual nas formações discursivas que lhe concernem na cultura brasileira. Importou investigar desde a construção da “bicha”, do “pederasta”, do “sodomita” e do “invertido” nos registros da abjeção, do pecado, da criminalidade e da patologia para tomar conhecimento de como esse inventário de tipos classificados como homossexuais, foram compor a constelação de arquivos, roteiros e repertórios incorporada nas performances que rechearam a teledramaturgia global.

Tomar conhecimento dessa genealogia teledramatúrgica serviu para captar a reiteração dos atos com que os personagens *gays* eram performados, dos discursos veiculados a respeito dessa posição identitária e em quais contextos políticos aqueles foram localizados. Uma vez que, com esse apanhado, se possibilitou o aprofundamento de uma tendência produtora de personagens, as “narrativas de revelação”, se procedeu à apreensão dos aspectos que estas continham e dos elementos que as faziam funcionar na telenovela, a partir da experiência vivenciada por um sujeito no armário.

Tendo por mote a visibilidade conferida à “trama *gay*” de Ivan e Sérgio em

Babilônia, houve alguma preocupação, por parte da autoria, de aproximá-la, na medida do possível, do que se encontra no cotidiano de sujeitos *gays*. No decorrer do caminho trilhado por esse casal no folhetim, uma trajetória de aprendizagem se perfaz entre eles, devido às vivências que dividem um com o outro, desde os pontos de contato feitos por uma sexualidade dissidente, pelo qual Sérgio passa a se assumir (diante de si mesmo) e se revelar (diante de outro) para os demais personagens enquanto não-heterossexual.

A esse processo, ao qual denominamos *outing*, vem confluír uma série de fatores que vão atravessar a vida desse personagem, fraturado e tensionado pelos domínios público e privado. Ao transcrever os diálogos da telenovela, foi preciso empreender uma “análise discursiva”, a fim de compreender até que ponto o “horizonte da injúria” aliado aos mecanismos do armário, que se operam pela “gestão do segredo” e pela “política do silêncio”, determinam o encontro promovido entre Sérgio e Ivan. O relacionamento de ambos vai ser declarado publicamente pela “saída do armário” do primeiro, até então visto como hetero, e as tímidas demonstrações afetuosas de ambos.

O exame cuidadoso das cenas de *outing* fez a pesquisa constatar a regularidade com que esses personagens interpelavam sua identidade, objetivando se localizar em uma posição identitária *gay*. Diante de julgamentos morais de cunho homofóbico de outros personagens, afirmar-se pelo campo discursivo tornou-se uma tática usada pela autoria para suprir a limitação com que Ivan e Sérgio podiam se expressar corporalmente um com o outro. Essa dinâmica parcial, inconclusa do *outing*, que flui mais no dizível, decorre de uma divisão interna entre as dimensões reflexiva e relacional do sujeito no armário, pressionado pelas demandas em privatizar ou publicizar seus desejos, em dados lugares e momentos.

Além disso, fatores externos condicionam diretamente essa incompletude do *outing* do casal, pois vão emergir dos usos e efeitos da contínua interação da audiência com a autoria. Sendo assim, dos discursos e performances que se produziram, quais foram mais reforçados ou subvertidos, diante das expectativas criadas e frustradas nessa relação estabelecida entre usuários e produtores? Não se estando certo de uma exatidão na resposta a esses questionamentos, pôde-se ter algum indicativo delas, através de uma abordagem de recepção e apropriação do público telespectador, apenas iniciada por essa pesquisa, da história centrada em Ivan e Sérgio.

Uma série de fatores impeditivos fez com que houvesse uma imprecisão na delimitação do material empírico, já que a recepção e apropriação com os interlocutores somente foi realizada *a posteriori* da exibição da telenovela, que na sua época passou por uma queda brusca de audiência, fazendo com que uma significativa parcela de quem foi

entrevistado sequer lembrasse dos personagens *gays*. Daí que, se puderam ouvir múltiplas vozes, tendo sido registradas em alguns meios digitais e impressos: desde internautas *haters* em discussões virtuais a receptores simpáticos à causa, quer estes se sentissem ou não pertencidos a uma posição identitária homo-direcionada.

Em meio à variedade dos “efeitos polifônicos” repercutidos pela audiência, também se procurou trazer à baila o que pensavam a autoria e parte do elenco à época em que os casais homo-direcionados apareceram, e como todos esses sujeitos lidavam com a questão da censura. Embora esse dispositivo seja (re)inscrito pela produção da telenovela, com o intuito de interditar ou silenciar a elaboração de uma dada experiência do sujeito, ao se examinarem as formas pelas quais a censura entra em ação, teve-se uma noção maior do poder que exercem para reatualizar reforços ou reter mudanças nos rumos da “trama *gay*”, às custas de inibir a sua plena revelação.

Seja de modo mais explícito ou imperceptível, a censura pode ser manejada desde a restrição de um simples ato, a depender de quem parta e em direção a que personagem, até mesmo a interrupção de todo um percurso previamente traçado, como ocorreu com o destino trágico de Carlos Alberto. A impossibilidade de se representar os aspectos, em sua profundidade, do trajeto de aprendizagem de um casal *gay*, ainda se depara com a polêmica da aparição do beijo, cujo ato confirmaria de vez o seu *status* de relacionamento. Temendo a rejeição do público, para a produção não se trata apenas de resistir a gravar o beijo em si, mas também de pensar em qual momento seria mais adequado mostrá-lo, de forma a não perder os preciosos “índices de audiência”.

É pelo papel disruptivo da censura, cuja presença influi nessas “narrativas de revelação”, que os personagens LGBT têm de parecer comportados e higienizados, demonstrando tão pouco do afeto que sentem uns pelos outros, se compararmos ao que ocorre entre os heteros. É por esse propósito que em *Babilônia*, se viabilizou uma saída para superar o *outing* dizível: Ivan e Sérgio foram submetidos a um “roteiro de mérito”, ou seja, ambos tiveram de se esforçar e experimentar muito sofrimento na história, para que se conquistasse uma autorização do público para o seu *outing* corporal.

Mesmo com a sensibilidade da autoria em pautar, pelo campo discursivo, assuntos que conferem visibilidade à população LGBT, ao discutir questões (como o combate à homofobia e ao racismo) e promover o acesso a direitos com as campanhas educativas (a exemplo do casamento civil igualitário), do ponto de vista corporal, houve muitas ausências. Por mais que se falasse e discutisse a respeito de uma sexualidade dissidente, a maior revelação que a narrativa pode conferir ao casal homo-direcionado culmina a partir da

emergência do “beijo *gay*”. Isso sucede porque esse acontecimento vem a visibilizar completamente a condição em que os personagens se encontram, não dando margem a qualquer dúvida do desejo que existe entre eles, por isso mesmo segue causando tanta esquivas pelos produtores quanto incômodo aos receptores.

Sob tantos determinantes, esse ato final já foi interpretado tal qual por outros personagens do “horário nobre”, como os bem-sucedidos Félix e Niko em *Amor à Vida* (2013) ou os controversos Cláudio e Leonardo em *Império* (2014). Uma vez tendo negociado com o público e conquistado o seu direito à beijar publicamente, nem assim é garantido que a censura não será acionada, a exemplo do corte da cena filmada em *América* (2005). Dada sua medida extrema, esse fato dificilmente torne a ocorrer, ao menos não da mesma maneira em uma produção futura, até porque, à época, a censura não foi bem acolhida, provando o quão arcaico é apelar a esse recurso.

Enquanto se preservam os valores de alguns setores avessos da audiência aos personagens LGBTs, evitando a sua evasão para outros programas, ainda que a muito custo, um passo que os autores vêm dando no “horário nobre”, faz com que sejam tratadas temáticas e retratadas situações, em outros tempos não tão passados, nada fáceis de ser mostrados. Ao enfrentar o desafio de ir além das expressões discursivas, mas sem negar a sua pertinência, os autores são desafiados a enriquecer, mais e mais, as narrativas que envolvem personagens *gays*. Estes assim reivindicam suas experiências no plano ficcional, onde sua expressividade corporal se mobiliza mais no domínio público, mesmo com reservas e sob a espreita da censura, do que no privado.

A privacidade de um casal homo-direcionado ainda é explorada aquém do que poderia na faixa das 21h, dada a permissibilidade da “classificação indicativa”, se restringindo a insinuar momentos íntimos e presumir práticas sexuais. Vide a primeira cena de sexo entre *gays*, que só veio ao ar no ano de 2016, com os personagens André e Tolentino da telenovela “Liberdade, Liberdade”, transmitida na faixa das 23h. No caso de Ivan e Sérgio, qualquer possibilidade de ter desvelada sua intimidade, foi eliminada por completo, com o “beijo *gay*” se realizando enquanto “ato final”, onde até isso foi previamente sabotado, para concretizá-lo de modo precário e dessexualizado.

Volta-se ao título da dissertação “O sujeito no armário em face do ‘abjeto’ objeto de desejo” para elucidar porque Sérgio e Ivan foram caracterizados nesses termos e sua relação se conforma a algumas construções narrativas. Com o auxílio de Ivan, pois já identificado como *gay*, o compartilhamento de experiências estabelecido entre ambos, se constitui pelo reaprendizado de Sérgio, ao sair do armário, de uma subjetividade masculina

moldada pela ordem sócio-sexual instituída a uma subjetividade afirmada positivamente como homo-direcionada. Enquanto o último consegue se livrar da sua malha de obrigações e expectativas provindas de um extrato social mais alto, o outro personagem, com uma subjetividade *gay* antes consolidada por desfrutar de maior liberdade sexual, passa a se confrontar com o domínio da abjeção que lhe captura.

Como um “abjeto” objeto de desejo, negro e de origem pobre, que condensa marcadores tão assimétricos diante de Sérgio, é de uma crueldade sem tamanho que, sobrevivendo a uma série de atos violentos (injúria homofóbica e racismo institucional), Ivan ainda seja vítima de uma tentativa de assassinato que lhe deixa sequelas para o resto da vida. Por mais que os autores tentem fazer com que Ivan reencontre a sua dignidade, agora como uma pessoa com deficiência, ao encarar essa nova situação, o personagem se vê diante de um acúmulo brutal de sofrimentos, quando é atingido por várias experiências traumáticas no decorrer de toda a sua narrativa, com a ameaça de que fosse desmontado o seu árduo processo de se reivindicar um sujeito *gay*.

Com o devido cuidado de evitar uma perspectiva capacitista pela condição cadeirante do personagem, já que as pessoas com deficiência podem possuir uma vida sexual ativa, seria esse o preço pago pelo personagem: ser destituído da sua resoluta sexualidade, para que se fizesse merecedor de um simples beijo? Até que ponto os autores deixam a desejar na consumação do desejo entre esses personagens, aspecto que precisamente os fazem se identificar como *gays*, porque se deixam contagiar pelos sentimentos de repúdio exteriorizados pela parcela conservadora da audiência?

Esse descompasso na receptividade do público telespectador, no que toca ao descolamento do *outing* dizível em relação ao *outing* corporal do sujeito *gay*, tem se defrontado com acontecimentos reais em que “a vida imita a arte”. A cada dia, tem crescido o número de atores, cantores, personalidades públicas, enfim, se dizendo *gays*, quer isso ocorra por iniciativa própria ou mesmo involuntária. Alguns dos casos noticiados foram os de Marco Nanini, que declarou a sua homossexualidade em entrevista dada a uma revista, e de Leonardo Vieira que, ao ter sido flagrado por um fotógrafo beijando um amigo em uma festa, divulgou uma carta endereçada aos fãs, expondo sua orientação sexual e denunciando a homofobia que sofreu nas redes sociais.

Outrora atados ao ideário masculino heterossexual, essas saídas do armário, que se dão à imprensa e ao público telespectador, por atores e atrizes que fazem parte do *casting*, tanto da Rede Globo quanto de outras emissoras, parece ter tomado maior impulso. Esse movimento de revelação vem transbordando da ficção e ganhando, cada vez mais,

repercussão na classe artística, fazendo com que se tornem referências também pelo que se consideram em suas vidas, de modo a inspirar sujeitos a seguir o exemplo, não mais se escondendo e, sim, publicizando o que são e sentem.

Enquanto alguns artistas se identificam como *gays*, lésbicas ou bissexuais, no sentido de um “ato político” que possa reconhecer existências que dizem respeito à comunidade LGBT, antes negadas ou dissimuladas, outros tantos seguem sendo podados pela imagem cristalizada no imaginário do público, por meio dos personagens pelos quais são escalados, ainda que paire a suspeita de um “segredo aberto”. Passar a se importar com a questão da visibilidade *gay*, a partir do lugar de destaque ocupado nos meios de comunicação pelos artistas, não é algo que se desperte da noite para o dia, afinal, implicaria em abrir mão de vantagens e privilégios usufruídos por quem se diz hetero: como a perda de papéis centrais ou de renovação contratual.

Ao representar dores, amores e conflitos humanos, a telenovela continua cumprindo uma tarefa no que tange à exercitar a imaginação do que se passaria no drama alheio e a empatia frente à diferença manifesta pelo outro, do que seria feito se ali estivéssemos no seu lugar. Assim que, a cada geração, os indivíduos se esforcem, senão na compreensão, ao menos, em respeitar as livres escolhas do outro, cuja mudança de atitudes poderia se refletir em mais torcidas favoráveis e menos escândalos relativos aos personagens retratados que possuem sexualidades dissidentes.

Não são todos que, independente da orientação sexual ou da identidade de gênero, estão dispostos a se colocar (ou ao menos, imaginar-se) no mesmo patamar de sujeitos que são, cotidianamente, agredidos, ofendidos, discriminados, perseguidos e assassinados por se identificar como não-heteros. Dizer-se e fazer-se LGBT implica em demarcar uma posição e conferi-la um sentido unitário, por mais que isso seja ilusório e insuficiente, pelo sujeito se constituir também por outros marcadores de diferença, sendo determinantes em uma relação de poder que seja exercida ou sofrida.

Embora se reconheça que a pesquisa tenha aderido a uma perspectiva identitária, a postura assumida pelo pesquisador é de não recusar a existência de seus limites no rumo tomado nem tampouco se eximir de haver um campo fértil além dela, que poderia amplificar bastante as possibilidades. O horizonte ideal é que chegue um dia quando aquelas letrinhas jamais venham a reduzir a infinidade de experiências que somos capazes de realizar, nem determinar se os sujeitos sejam mais ou menos dominados na relação com o outro, por este se diferir e se julgar superior aos demais.

Mormente, esse exercício faz com que enxerguemos além dos circuitos afetivos

que frequentamos e dos valores familiares ou religiosos que cultivamos, mesmo que se insista em definir nossas existências, compartimentando e fragmentando o nosso enorme potencial afetivo e sexual em caixinhas identitárias. Ao invés disso, o desejo, pelo qual somos movidos a agir, pensar e sentir em tudo o que fazemos uns com os outros, podia ser encarado como algo tão singular como universalmente compartilhado, sem distinção de nenhuma espécie, cuja vontade coletiva teria de prezar pelo bem mais genuíno a ser incorporado e preservado por todos: a liberdade.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John. **Quando Dizer é Fazer: Palavras e Ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar T. da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (Coleção Passo-a-passo; 68).
- BARTHES, Roland. **O Efeito de Real**. *In: Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972 (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação).
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1999.
- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BERSANI, Leo. **Homos: repenser l'identité**. Paris: Odile Jacob, 1998.
- BORELLI, Sílvia H., PRIOLLI, Gabriel (orgs.). **A Deusa Ferida**. Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. 2ª Ed. São Paulo: Summus, 2000.
- BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Linguísticas: O Que Falar Quer Dizer**. São Paulo: EdUSP, 1996 (Série Clássicos; 4).
- _____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. *In: LOURO, Guacira (org.)*. O Corpo Educado. Belo Horizonte: Autêntica, 2001: p. 151-172.
- _____. **O parentesco é sempre tido como homossexual?** São Paulo: Cadernos Pagu, n. 21, 2003: 219-260.
- _____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. **Polifonia dos silêncios**. *In: Matrizes*, n. 2, abril 2008.
- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CAREGNATO, Rita & MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo.** Florianópolis: Texto Contexto, Out-Dez, 2006.

CARRARA, Sérgio & SIMÕES, Júlio A. **Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira.** São Paulo: Cadernos Pagu, n. 28, janeiro-junho de 2007: 19-54.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

COLLING, Leandro. **Personagens Homossexuais nas Telenovelas da Rede Globo: Criminosos, Afetados e Heterossexualizados.** *In:* Gênero, v. 8, nº 1. Niterói: EDUFF, p. 207 a 222, 2007.

_____. **A Heteronormatividade e a Abjeção – Os corpos de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (de 1998 a 2008).** Salvador: 2010.

COSTA, GAL. **Ilusão à Toa.** Composição de Johnny Alf. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/gal-costa/ilusao-a-toa.html>. Acesso em: 15/01/2015

COSTA, Jurandir F. **Ordem médica e norma familiar.** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2.** Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995 (Coleção TRANS).

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: **Programas de Dramaturgia & Entretenimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FACCHINI, Regina. **Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro.** *In:* Bagoas, n. 04, p. 131-158, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **A vida dos homens infames.** *In:* O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992: pp. 89-128.

_____. **Da amizade como modo de vida.** Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. Publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981: pp. 38-39.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** 19ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

_____. **Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade.** Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson, Toronto, junho de 1982. *In:* Revista Verve, nº 5, p. 260-277, 2004.

_____. **O corpo utópico; As heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRY, Peter. **Da Hierarquia à Igualdade: A Construção Histórica da Homossexualidade no Brasil.** In: _____. Para Inglês Ver: Identidade e Política na Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GAMBARO, Daniel & BECKER, Valdecir. **Queda de audiência e programação televisiva: uma análise das mudanças na grade da Rede Globo.** In: revista Fronteiras – estudos, midiáticos, vol. 18, nº 3, set/dez 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIBBS, Graham. **Análise dos dados qualitativos.** Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

_____. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** 13ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** São Paulo: UNESP, 2000.

GSHOW. *Site oficial da novela Babilônia.* Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/babilonia/videos/t/cenas/v/sergio-tem-conversa-franca-com-ivan/4327410/>> Acesso em 15/01/2015.

HALL, Stuart; SILVA, Tomaz T. (org.); WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

KILOMBA, Grada. **A Máscara.** In: Cadernos de Literatura em Tradução, Especial Negritude e Tradução, n. 16, p. 171-180, 2016.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções.** Petrópolis: Vozes, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS)

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Carla. **Sentidos da homossexualidade nas telenovelas: silenciamento do desejo.** Santa Maria: Fragmentum, n. 32. Laboratório Corpus: UFSM, Jan./Mar. 2012.

LOIZOS, Peter. **Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa.** In: BAUER, Martin e GASKELL George (eds.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um

manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: EPU/EDUSP.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria *Queer* e a Sociologia:** o desafio de uma analítica da normalização. Porto Alegre: Sociologias, ano 11, nº 21, 2009.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso:** princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 4ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PAIVA, Cristian. **Reservados e Invisíveis – O *ethos* íntimo das parcerias homoeróticas.** Campinas: Pontes, 2007.

PARKER, Richard. **Corpos, Prazeres e Paixões:** A cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PECHENY, Mario. **Identidade Discretas.** In: RIOS, Luis Felipe (orgs.) [et al.]. *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde.* Rio de Janeiro: ABIA, 2004.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso:** Estrutura ou Acontecimento. 2ª ed. Campinas: Pontes, 1997.

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

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê:** prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PORTAL ELPAÍS. *A fé evangélica e a política: aposta à direita traz riscos.* Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/24/politica/1464104563_524219.html> Acesso em 27 de julho de 2016.

PORTAL ESTADÃO. *A cada hora, 1 gay sofre violência no Brasil; denúncias crescem 460%.* Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,a-cada-hora-1-gay-sofre-violencia-no-brasil-denuncias-crescem-460,1595752>> Acesso em 04 de abril de 2016.

PORTAL OGLOBO. *Gilberto Braga comenta audiência abaixo do esperado de 'Babilônia' e promete castigar vilã no final: 'Não aguento mais impunidade'.* Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-comenta-audiencia-abaixo-do-esperado-de-babilonia-promete-castigar-vila-no-final-nao-aguento-mais-impunidade->

16294452> Acesso em 11 de maio de 2017.

PORTAL OPOVO ONLINE. *Queremos saber sua opinião! A queda da audiência na novela Babilônia é uma reação conservadora a elementos da trama?* Disponível em: <<https://www.facebook.com/OPOVOOnline/photos/a.169443479759652.28868.138267762877224/850671071636886/>> Acesso em 06 de abril de 2015.

PORTAL UOL. *Globo recua e corta beijos e carinhos de idosas lésbicas de Babilônia.* Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/globo-recua-e-corta-beijos-e-carinhos-de-idosas-lesbicas-de-babilonia-7331>> Acesso em 10 de abril de 2015.

QUINALHA, Renan. **A sexualidade ideal.** *Ciladas da luta pelo casamento igualitário.* In: Revista Geni, número 15, set. 2014. Disponível em: <http://revistageni.org/09/a-sexualidade-ideal/>. Acesso em: 14/09/2014.

RIAL, Carmem. **Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação.** In: Revista Antropologia em Primeira Mão. Santa Catarina: PPGAS/UFSC, 2004.

RUBIN, Gayle. **Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade.** Londres/Nova York: Routledge, 1998.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SEDGWICK, Eve K. **A Epistemologia do Armário.** In: Cadernos Pagu, n. 28, janeiro-junho de 2007: 19-54.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SIMMEL, Georg. **A sociologia do segredo e das sociedades secretas.** In: Revista de Ciências Humanas, EDUFSC, volume 43, número 1, abril de 2009: 219-242.

SOMERS, Margaret. **The narrative constitution of identity: a relational and network approach.** In: Theory and Society, 23: 605-649, 1994.

SONTAG, Susan. **Notas sobre Camp.** In: _____. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987: p. 318-337.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade humana.** Niterói: EdUFF, 2008.

VALE, Alexandre. **Canibalismo iconográfico e subversão de gênero em Pedro Almodóvar.** In: Bagoas, n. 12, p. 21-42, 2015.

_____. **No escurinho do cinema:** cenas de um público explícito. 2ª ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

_____. **“Nosso pequeno segredo sujo”:** notas sobre a abjeção. *In:* Bagoas, n. 10, Natal: EDUFRN, 2013.

Vivemos uma tragédia. Entrevista Fernanda Montenegro. *In:* Revista Veja, Editora Abril, edição 2528, ano 50, nº 18, 3 de maio de 2017.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade.** *In:* LOURO, Guacira Lopes (org.). *O Corpo Educado.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e método. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

**APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS SUJEITOS QUE
FIZERAM RECEPÇÃO E APROPRIAÇÃO DAS CENAS DE BABILÔNIA**

- 1) Qual seu nome/idade/ocupação/cidade natal?
- 2) Como se deu a descoberta de sua orientação sexual?
- 3) De que modo(s) se atribuiu essa identificação?
- 4) Você já foi alvo de algum tipo de injúria ou insulto?
- 5) O que mudou na relação consigo mesmo após se assumir?
- 6) Como a sua revelação foi recebida pela família e amigos?
- 7) Como está agora a sua relação com a família? E com os amigos?
- 8) Já foi identificado fora dos seus círculos afetivos, como no seu trabalho?
- 9) Você está ou já esteve em relacionamento(s) afetivo(s)? E como conheceu o seu atual companheiro ou o(s) seu(s) parceiro(s)?
- 10) Como a família e amigos encaram esses relacionamentos?
- 11) Como demonstram o seu afeto entre si? Costumam fazê-lo publicamente?
- 12) Você sente alguma dificuldade? Já sofreram alguma violência por isso?
- 13) O que você pensa a respeito da representação de personagens *gays* nas telenovelas?
Houve algum(ns) especificamente que te marcou(aram)?