

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Comunicação

Tiago Ferreira da Fonseca

MERCHANDISING SOCIAL NA TELENOVELA:

a homofobia em “Amor à Vida”

Juiz de Fora

Fevereiro 2014

Tiago Ferreira da Fonseca

MERCHANDISING SOCIAL NA TELENOVELA:

A homofobia em “Amor à Vida”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF.

Orientador: Profa. Dra. Marise Pimentel Mendes

Juiz de Fora

Janeiro 2014

Tiago Ferreira da Fonseca

Merchandising social na telenovela:
a homofobia em *Amor à vida*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientadora: Profa. Dra. Marise Pimentel Mendes

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 05/02/2014 pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Marise Pimentel Mendes (UFJF) – Orientadora

Prof. Prof. Dr. Márcio de Oliveira Guerra (UFJF) – Convidado

Profa. Ms. Leticia Barbosa Torres Americano (UFJF) - Convidada

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Janeiro de 2014

Dedico esta vitória a todos os amigos que estiveram comigo em todos os momentos; ao meu tio Job, por ter financiado o início desse sonho, e ao Gilberto, por ter me proporcionado o maior incentivo que alguém pode ter: o amor.

AGRADECIMENTOS

Um sonho que, de tão distante lá atrás, hoje se revela em uma linda realidade. Mas não se constrói tudo isso sozinho, é hora de agradecer. Todo sonho precisa de investimento, alguém que acredite no seu potencial e resolva investir em você. Meu Tio Job comprou essa briga e financiou meus passos escolares e me permitiu entrar neste mundo de possibilidades que é a Universidade Federal de Juiz de Fora. Obrigado pela confiança e por me proporcionar conhecimento, que é a única coisa no mundo que ninguém consegue nos tirar. Essa vitória é nossa.

Minha tia Sandra, companheira do dia-a-dia, minha companhia e meu estímulo para não desanimar e estudar para o tão temido vestibular. Obrigado pela estrutura, pela moradia, pela confiança e pela torcida. Hora de comemorar sem ter hora para acabar.

Minha tia Olinda e minha prima Taynara, vocês foram a referência de família que tanto me ajudou em Juiz de Fora. Seja por um almoço, uma cerveja, uma impressão de trabalho ou uma tarde de risadas. Nunca me esquecerei desses sete anos em que estivemos juntos e construímos uma cumplicidade sólida. Obrigado pela confiança e pelo amor que tanto ajudaram nos momentos mais complicados.

O que falar para Gilberto Rangel? Há dois anos, eu jamais pensei que fosse ter alguém tão especial na minha vida. Meu amor, você foi o que mais acreditou em mim, sempre me colocando para cima, sempre me mostrando o lado bom das coisas, sempre me fazendo nunca pensar em desistir. Nosso amor me alimentou de vida, eu nunca conseguirei agradecer à altura o tanto que você foi importante para eu chegar até aqui. Quero dizer que te amo para todo mundo ouvir; e no seu ouvido, falar que sem você a vida não tem graça. Obrigado por tudo, eu te amo.

Amigos de todos os jeitos e para todas as horas. Vocês foram e são o combustível para eu seguir em frente. Foram tantas histórias, e vocês sempre estavam lá. Quando as lágrimas caíram, vocês me abraçaram; quando o sorriso se fez presente, vocês comemoram; quando a pressão bateu, vocês me acalmaram; quando as vitórias foram se concretizando, vocês sorriram, choraram e no fim festejaram. Eu amo vocês, cada um do seu jeito, cada um ao seu modo.

Facom, esse mundo em forma de L que tanto me ensinou. Como não me emocionar ao lembrar todas as histórias vividas por lá. Preciso agradecer a cada pessoa que por lá passou nesses meus quatro anos e meio. Primeiro, minha parceira de sempre Thay Zillmann. Obrigado por ter estado ao meu lado em todos os momentos, sua amizade me

ajudou a chegar até aqui. Eu te amo. Alexandre e Laylla, obrigado pelo companheirismo, pelas risadas, lágrimas, brigas, enfim, obrigado por me fazerem crescer, e principalmente, por crescerem comigo.

Aos professores, meu muito obrigado, vocês foram essenciais para a minha formação, e em destaque para Márcio e Letícia, que aceitaram participar dessa banca e, com isso, me ajudar a dar um passo tão importante na minha carreira profissional. Em especial, agradeço ao Guilherme Fernandes, que dividiu comigo seu tão vasto conhecimento em teledramaturgia e foi o responsável pelo pontapé inicial da minha vontade de pesquisar sobre este tema tão encantador. Obrigado Guilherme, por estar sempre solícito em me ajudar, jamais me esquecerei disso.

Agora, venho agradecer a minha primeira professora na Facom e minha orientadora Marise Mendes. Uma professora que é uma inspiração, referência em ética, ela embarcou na minha loucura e me ajudou a transformar uma ideia em monografia. Obrigado por todo esse trajeto, por sua paciência, por dividir comigo seu conhecimento, por estar comigo nesses dois períodos tão intensos e por ser a professora tão especial que você é. Jamais me esquecerei de você.

Como não agradecer meu gerente André?! O cara me deixava fazer entrevista com o banco “pegando fogo”, me permitia sair mais cedo quando tinha alguma coisa importante na faculdade, sem contar nos dias que chegava atacado e ele relevava qualquer “patada” que eu viesse a dar. André, sem você essa realidade seria bem mais complicada de ser atingida, obrigado por tudo.

É chegado o momento de olhar para trás e agradecer tudo o que vivi. Viver é uma arte tão desafiadora que muitas vezes nos perdemos em tentar entendê-la. Por isso, me reservo apenas a me permitir e desfrutar ao máximo tudo o que me é apresentado. Faço, deste momento, o mais especial da minha vida até aqui, porque esta vitória reflete um esforço muito grande. Um desafio quando me é apresentado, ele certamente é concluído.

Obrigado a todos que foram as colunas essenciais desta construção, vocês são especiais. Brindemos a esta conquista e, principalmente, brindemos à dádiva da vida, que nos possibilita vivermos momentos como este. Para encerrar este ciclo, peço que todos venham com bastante amor, porque como diz David Bowie, “[...] a coisa mais importante que você irá aprender, é simplesmente amar e ser amado”. Por isso grito: **VAMOS AMAR, SER AMADOS E FESTEJAR ATÉ O SOL RAIAR. FORMEI, PHÁ!!!**

Nature Boy

This story is about love
The woman I loved is dead

There was a boy
A very strange enchanted boy
They say he wandered very far, very far, over
land and sea

A little shy, and sad of eye
But very wise was he
And then one day
One magic day he passed my way
And while we spoke of many things
Fools and kings
This he said to me

The greatest thing
You'll ever learn
Is just to love
And be loved in return

David Bowie

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso se propõe a pesquisar a homofobia na novela *Amor à vida*, de Walcyr Carrasco, transmitida pela Rede Globo de Televisão de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014. A análise se baseia no conceito de Merchandising social firmado na década de 1990 e que desde então faz campanhas sociais de vários aspectos, como alcoolismo, drogas, anorexia, homofobia etc. O objetivo principal da pesquisa é analisar as cenas da telenovela global e, a partir dos diálogos, identificar como o autor mostrou para o público as formas de homofobia impregnadas na sociedade.

Palavras-chave: Telenovela. Merchandising Social. Homofobia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TELENOVELA E SOCIEDADE	13
2.1 A IMPORTÂNCIA E A INFLUÊNCIA DA NOVELA NA SOCIEDADE BRASILEIRA.....	21
2.2 A PRESENÇA DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO	29
3 MERCHANDISING NAS NOVELAS DA TV GLOBO	44
3.1 MERCHANDISING COMERCIAL	45
3.2 MERCHANDISING SOCIAL	51
3.3 MERCHANDISING SOCIAL NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO.....	55
4 AMOR À VIDA	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
6 REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar quais as ações dos personagens em uma teledramaturgia brasileira podem ser caracterizadas como merchandising social voltadas especificamente para a homofobia. No propósito de se realizar uma análise dos personagens, serão apresentadas as cenas dos capítulos de *Amor à Vida* que, através dos textos escritos pelo autor Walcyr Carrasco, estabeleceram questões importantes para a discussão desta prática contra homossexuais. A novela foi veiculada no horário das 21 horas e transmitida do dia 20/05/13 ao dia 31/01/13.

Este trabalho apresenta-se como importante estudo na área da Comunicação devido ao fato de buscarmos explicitar como a telenovela exerce um fundamental papel de ajuda na conscientização da sociedade acerca de várias questões sociais, e principalmente sobre os homossexuais. As telenovelas conseguem expor a discussão sobre questões sociais e, através dessa construção, possibilitar que sua audiência entre em contato com situações que muitas vezes nem fazem parte do seu cotidiano, ou ainda o fazem, porém, o público não toma conhecimento. Assim, a força que uma telenovela pode exercer perante seus telespectadores a torna um relevante elemento de pesquisa para o campo da Comunicação.

Na medida em que os anos foram passando, a televisão foi se transformando, e, com isso, muitas coisas que antes eram marginalizadas hoje em dia são mais frequentes para quem assiste à programação das emissoras brasileiras. Como exemplo, podemos citar a presença de homossexuais na programação (não somente em telenovelas, mas também nos Reality Shows, que tomaram conta do país nos anos 2000). As novelas refletem o que acontece na sociedade, uma vez que tentam, respeitando suas particularidades e estruturas, criar uma identificação com o público. Sendo assim, as telenovelas, nos anos 2000, trazem algumas histórias de maior destaque para personagens homossexuais.

O trabalho será dividido em três momentos. No primeiro, é realizado um histórico da telenovela (com enfoque para as transmitidas pela Rede Globo), sendo apontados os acontecimentos principais para que a mesma pudesse se firmar com um dos mais importantes e mais vistos produtos da teledramaturgia brasileira. E, como enfoque específico do trabalho, será feito um levantamento de todas as telenovelas da emissora carioca que trouxeram personagens homossexuais.

A abordagem de homossexuais na televisão ocorre desde os teleteatros na década de 1960. Com a evolução da teledramaturgia, personagens homossexuais nunca deixaram de

ser abordados pelos autores, porém, poucas foram as histórias que, de fato, se preocuparam em mostrar o personagem homossexual como é retratado o heterossexual, mostrando suas intimidades conjugais, seus dilemas pessoais etc.

Em um segundo momento, será abordado o merchandising praticado pelas telenovelas globais, começando pelo comercial até chegar ao social. De partida, mostra-se como a entrada do merchandising de produtos inseridos no conteúdo da telenovela foi crucial para a geração de receitas e, conseqüentemente, na manutenção da qualidade das telenovelas. Para o Merchandising Social, inicialmente será apresentada uma conceituação, seguida de sua atuação nas telenovelas, desde o seu surgimento (década de 1990) até hoje em dia, mostrando como seu uso trouxe benefícios para o público, causando até mudanças significativas na realidade das pessoas (como projetos de lei aprovados devido a campanhas de telenovelas, ou filhos desaparecidos serem encontrados após seu rosto ser divulgado na história).

A escolha da novela *Amor à Vida* se justifica pelo fato de que a mesma esteve no ar durante a pesquisa. A bibliografia consultada mostra que pouco se pesquisa especificamente sobre homofobia. Existe uma boa fonte de autores que falam da homossexualidade nas telenovelas, porém, sobre a homofobia propriamente dita, não são tão expressivos os números de trabalhos realizados, até mesmo pelo fato do tema não ser tão explorados pelos autores.

Muitas pesquisas analisadas fazem um trabalho de verificar todos os tipos de intervenções sociais feitos por autores; outras escolhem uma história em específico e a analisam como um todo; algumas fazem opção por personagens específicos de alguma determinada trama. Mas é necessário um trabalho que mostre como a homofobia é praticada contra os homossexuais, principalmente dentro da família, uma vez que as discussões sobre os direitos dessa minoria estão cada vez mais inseridas na nossa realidade, com as realizações de paradas gays, alguns políticos lutando para aprovações de leis que criminalizam a homofobia etc.

Quando a telenovela teve início, pensamos que o autor fosse mostrar, com seus personagens gays, que a homossexualidade fazia parte do cotidiano, que gays poderiam ter uma família, adotar uma criança, ter um filho por inseminação artificial, serem bem sucedidos, não necessariamente serem afeminados, e ainda, através do personagem Félix (Mateus Solano), retratar como é dolorido um homossexual viver uma vida de fachada, sendo casado com mulher, porém, tendo uma vida paralela.

Contudo, o autor nos surpreendeu, e, além de mostrar tudo isso, estabeleceu uma intensa discussão sobre a homofobia no seio familiar; mostrando o que um pai é capaz de fazer para que seu filho não “manche” o nome da família. Observando essa tendência, o trabalho foca na análise dessas cenas, com o intuito de mostrar como a homofobia foi retratada nesta telenovela, que reproduziu o preconceito que gays sofrem todos os dias dentro de suas próprias casas.

2 TELENOVELA E SOCIEDADE

Na Revolução Industrial, cria-se na Europa um grupo de pessoas que, além de outros elementos, devido às baixas condições de vida impostas pela industrialização, se tornaram público cativo para a criação de um entretenimento de baixo custo.

Coelho (1980) explica que a Cultura de Massa toma forma quando os primeiros jornais são criados, mas ressalta que, para serem caracterizados assim, tais periódicos precisavam conter produtos como o romance de folhetim. Além dos periódicos, outras formas de entretenimento, como “[...] teatro de revista (como forma simplificada e massificada do teatro), a opereta (idem em relação à ópera), o cartaz (massificação da pintura) e assim por diante” (COELHO, 1980, p.9), foram consolidando essa Cultura de Massa.

Porém, Costa (2002) alerta que tal cultura de massa não foi um processo instantâneo, foi preciso certo tempo para que as nações fossem se desenvolvendo e a população criasse um sentimento de nacionalismo.

Os folhetins escritos nos jornais antigos podem ser considerados como o início da produção ficcional seriada da indústria cultural. Eles surgem na Revolução Francesa, pertencendo a um contexto de transformações. Fogolari (2002, p17) destaca que os folhetins, em toda sua história, permitiram diversas discussões de assuntos ligados a: “formação nacional, política, corrupção, pobreza, festas, religião, homossexualismo, escravidão, racismo e, mais recentemente, clonagem humana, drogas, relações de gênero...”. Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p.14) falam do seu caráter voltado para o entretenimento.

Não deixa de ser interessante observar que esta narrativa vem desde o seu início marcada pelo signo do entretenimento. O próprio vocábulo *feuilleton* denota esta dimensão: no início a palavra designa um lugar específico da página do jornal, o rodapé, espaço visualmente demarcado dos outros temas, e no qual são tratados os *fait divers*, os crimes, as crônicas mundanas e, por fim, o romance folhetim, publicado em pedaços.

No Brasil, ainda de acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), os folhetins se desenvolveram na mesma época que na França e não obtiveram problemas de aceitação. De acordo com Fogolari (2002), depois de alguns meses publicado na França, o *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, trouxe o folhetim *Capitão Paulo*, escrito por Alexandre Dumas.

Muitas das características que se observará nas telenovelas brasileiras já eram utilizadas nas histórias veiculadas nos jornais diários. Costa (2001) conta que os autores, a fim de atrair o público todos os dias, desenvolviam as seguintes técnicas: criação de

personagens/tipo, estruturação da trama com base em conflitos e o gancho para atrair a atenção do público.

A ficção ficou mais acessível para a população e, desde então, usada de diferentes formas e maneiras.

Há, porém, um discurso que não se orienta diretamente para o real, mas apenas subentende e dele se afasta para aludir às profundezas da interioridade humana. Esse discurso é a ficção que procura aderir não às coisas, mas às consciências que as percebem, criando entre elas experiências novas que respondem a imperativos de sua subjetividade, e não da realidade concreta. Tenha se originado dos mitos, ou das preces dirigidas aos Deuses, ou do trabalho – primeira atividade essencialmente coletiva do homem –, a ficção é essa forma peculiar da comunicação humana que, estimulando a imaginação e o devaneio, propõe uma experiência intersubjetiva na qual a realidade que a circunda se apresenta de forma indireta. Tempo e espaços narrativos afastam-se da realidade imediata e concreta dos interlocutores para constituir novas referências que, embora ligadas ao vivido, buscam entendê-lo subjetivamente (COSTA, 2002, p.12).

Como ressalta Santos (2008, p.2), “na América Latina, a ficção é marca registrada do início das transmissões televisuais, representada principalmente pelas telenovelas”.

No que se refere à telenovela, Pallottini (1998, p.35) a classifica como:

[...] uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e definitivos [...] A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história.

Andrade (2003, p.95) explica que suas origens “[...] estão nas lendas e contos populares que se baseavam na circularidade das fofocas sobre crimes sensacionais, guerras e batalhas, os feitos de santos e bandoleiros, os milagres da Virgem, as aparições do Diabo, os casos sobrenaturais”. A autora mostra que as narrativas geralmente obedecem a um esquema fixo, em que a trama é desenvolvida a partir de contradições de histórias principais e secundárias.

Quanto ao percurso etimológico da palavra, Pallottini (1998, p.33) apresenta a seguinte cronologia:

Segundo parece, a palavra “novela” remonta ao italiano *novella*, portanto, ao latim *novellus*, *novella*, *novellum*, adjetivo, diminutivo, originado de *novus*. Do sentido de *novo*, a palavra derivou para o de *enredado*. Substantivou-se e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média, acabou significando *enredado*, *entrecho*, vindo daí *narrativa enovelada*, *trançada*. [...] Só no romantismo, mercê da profunda metamorfose cultural desencadeada em toda parte, é que a palavra “novela” ganhou a significação literária que possui atualmente.

Pallottini (1998) metáforiza o termo novela com a ideia de um novelo, na medida em que a história vai se “desenrolando” e, mesmo contando tramas paralelas, permanece “presa” à ideia central. Para Fogolari (2002, p.20), “[...] a analogia da ficção a um novelo é

oportuna e convincente, porque explicita o desenrolar da história, sua trajetória com momentos de tensões e distensões”.

Lopes (2009, p.22) a define como “[...] narrativa ficcional de serialidade longa, exibida diariamente e que termina por volta de 200 capítulos, ou seja, é levada ao ar seis dias por semana e tem uma duração média de oito meses”. De acordo com a autora, a expressão “telenovela brasileira” faz referência ao “padrão de teledramaturgia atingido e popularizado pela TV Globo”.

Sobre esse padrão, nota-se que o mesmo foi alcançado devido a um grande empenho da emissora em se firmar no mercado, usando de seus melhores recursos para trazer o espectador para sua programação.

O chamado “Padrão Global”, na realidade, correspondeu a uma planejada estratégia de marketing, unindo eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas dos telespectadores, através da pesquisa. O segredo do seu êxito está na criação de um hábito de consumo, que mantém o mercado potencial fiel a um tipo de programação capaz de atender aos desejos de diferentes faixas etárias e sócio-econômicas (MELO, 1988, p.18).

A introdução da TV ocorreu em 1950, e a mesma sofreu interferências do Estado de diferentes maneiras. Com a televisão, ampliou-se a possibilidade de acesso às informações antes centralizadas. A TV também começou a exercer uma função socializadora, assim como a família, a igreja, os partidos políticos e o estado (LOPES, 2009).

Já Hamburger (2005, p.27) relata em sua pesquisa que a baixa quantidade de aparelhos de televisão e a fragilidade do mercado televisivo deixaram a televisão nos primeiros vinte anos de sua história (1950 – 69) conhecida como “incipiente” ou “elitista”. Nesta época, segundo Távola (1996), São Paulo e Rio de Janeiro foram as cidades que realizaram diversos projetos de teledramaturgia seriada. As peças de teatro foram as principais adaptações mostradas na TV.

Principal gênero dramático da televisão brasileira a que se assistiu nos anos 1950, o teleteatro foi o programa ficcional de maior prestígio junto ao público, aos profissionais da televisão e aos críticos que acompanhavam as telepeças em todos os horários e emissoras existentes naqueles primeiros anos da TV. Isso se deve, em parte, ao fato de os principais teleteatros (“Grande Teatro Tupi”, “TV de Vanguarda”, “TV de Comédia”, “Câmera Um”) trazerem para a TV um referencial da chamada “alta cultura”, exibindo os clássicos da dramaturgia e literatura mundiais e, ainda, levando à telinha os atores mais representativos do nosso teleteatro. Sua produção/exibição se organizou com o virtual monopólio de um grupo – a Rede Tupi de Televisão – que integrava o primeiro oligopólio da informação no Brasil, os Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand. (BRANDÃO, 2010, p.37).

A TV era elitista, poucas pessoas tinham condições de aquisição do aparelho. No final dos anos 50, estimava-se que existiam no país cerca de dois mil aparelhos. Com isso, o

público que podia assistir aos programas pertencia a uma classe superior; sendo assim, houve uma procura pelas emissoras em trazer para a tela produtos que atendessem a demanda desse público mais exigente. “A Tupi optou por acompanhar o ritmo das manifestações culturais paulistanas, aproximando-se mais de um modelo de televisão cultural do que comercial em seu primeiro ano de funcionamento. Esse fato foi decisivo para a ascensão do teleteatro no meio televisivo” (BRANDÃO, 2010, p.38).

Brandão (2010) explica que o teleteatro foi um dos responsáveis por construir os formatos teledramáticos da televisão e ainda emprestou seus melhores atores. O teleteatro, nas duas primeiras décadas da TV brasileira, foi quem instaurou a linguagem da teledramaturgia brasileira através de muita experimentação, uma vez que não existiam referências; a linguagem televisiva foi sendo construída na medida em que os programas iam ao ar. Os profissionais traziam técnicas do rádio e do cinema para usá-las na televisão.

Destacamos, pelo interesse de análise deste trabalho, três teleteatros que trouxeram personagens homossexuais: as peças *Calúnia* (adaptação, em 1963, de WálterForster da peça *The Children's Hour*, escrita pela norte-americana LillianHellman), *Entre Quatro Paredes* (dirigida por Benjamin Cattán também em 1963, através da releitura da peça *Huis-Clos*, escrita em 1944 por Jean Paul Sartre) e *O caso Mauruzius* (de 1960, inspirado no livro de Jakob Wassermann e no filme “*L'affaire Maurizius*” e adaptado por Walter Durst).

Fernandes (2012) destaca que, em duas dessas peças, ocorreram até beijo entre personagens do mesmo sexo. “A representação de Calúnia no teleteatro nos chama atenção, pois [...] houve um beijo homoafetivo entre Martha e Karen, provavelmente inserido pelo diretor Benjamim Cattán” (FERNANDES, 2012, p. 125). As atrizes envolvidas eram Vida Alves (Karen) e Geórgia Gomide (Martha). Ainda é atribuído a Vida Alves um outro beijo em outra atriz.

Há duas versões [para o primeiro beijo homossexual na TV]. Uma, que fui eu e a Laura Cardoso, na peça “Entre Quatro Paredes”, de Sartre. Lembro que fiz esse teatro, texto muito bom, mas não me lembro do beijo. Vai ver que eu fiquei nervosa... Me lembro melhor de “Calúnia”, eu e a Geórgia Gomide, duas professoras, coisa delicada, sofrida, e o beijo... Esse foi delicado, bonito... Saiu até num jornal... Foi no “TV de Vanguarda”. (ALVES, 2002, p.144 *apud* FERNANDES, 2012, p. 125).

Na década de 1960 (segunda metade), os teleteatros começam a perder espaço com a crescente popularidade da telenovela diária. As telenovelas eram mais baratas. E ainda começaram a aparecer nas televisões brasileiras os filmes e seriados americanos. Brandão (2010) conta que nesta década existiam quinze estações de TV nas capitais, e isso mostrava

um caráter bem urbano da população, fazendo com que a televisão assumisse sua tendência comercial.

Paralelo aos teleteatros, a TV Tupi inspirou-se nas radionovelas para a produção das telenovelas. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), as radionovelas foram incorporadas no Brasil na década de 1940, e tal gênero foi descoberto na Argentina por Oduvaldo Viana. O sucesso foi enorme, e, como explica os autores, após sua fase de aceitação, os textos, que antes eram importados, passaram a ser escritos no Brasil, acumulando assim um “*Know-how* sobre a literatura melodramática, que será posteriormente transferido para a televisão” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 28).

No início das telenovelas, elas não eram diárias, indo ao ar duas ou três vezes por semana, os capítulos tinham em média vinte minutos de duração, ainda não apresentavam tramas secundárias, e ao acabar uma história outra não era produzida em seguida. Porém, os ganchos já eram utilizados a fim de convencer o telespectador a assistir ao próximo capítulo.

Alencar (2004) conta que as telenovelas não diárias começaram a ser apresentadas em 1951. A primeira a ir ao ar foi *Sua Vida me Pertence*, com Walter Forster (que também escreveu, produziu e dirigiu) e Vida Alves. Ao vivo, foi nessa novela em que aconteceu o primeiro beijo da televisão brasileira. Vale ressaltar que, nessa época, as novelas eram consideradas gênero inferior, e os teleteatros, de qualidade.

Távola (1996) atribui ao videoteipe o grande impulsionador para o surgimento de uma nova etapa da televisão brasileira. Segundo o autor, através desta tecnologia foi possível gravar imagens e sons ao mesmo tempo, e, em consequência, tal gravação poderia ser reproduzida a qualquer momento. Essa invenção foi a responsável por centralizar as produções no eixo Rio-São Paulo.

Com esta nova realidade, a década de 1960 trouxe um profissionalismo para a televisão, criando unidade e consciência profissional. Távola (1996) destaca que aumentou o entrosamento entre as diversas áreas responsáveis por colocar a programação no ar. A publicidade estreitou suas relações com a TV, o mercado telespectador foi levado em conta e, com isso, se aperfeiçoaram técnicas de consulta ao mesmo. Uma linguagem específica do meio televisivo começou a ser sacramentada.

Na década de 1960, uma emissora tomou a frente nas produções televisivas e estabeleceu um profissionalismo no mercado.

A chegada da TV Excelsior, do grupo Simosen, representou, em 1960, uma renovação na maneira de se fazer televisão no país. Ela implantou uma visão empresarial de emissora: programação obedecendo a horários; criou seus próprios logotipo e slogan – “Eu também estou no 9” -; ofereceu salários mais elevados para compor seu elenco artístico e pessoal técnico; investiu na produção de telenovelas criando departamentos específicos de figurinos e cenografia etc. Finalmente, a TV Excelsior implantou na televisão brasileira uma mentalidade profissional que pressupunha o rompimento com um tipo de produção artesanal até então em vigor (BRANDÃO, 2010, p. 54).

Com o profissionalismo atingido, as novelas começaram a ser exibidas diariamente. A primeira telenovela diária foi exibida pela TV Excelsior: *2-5499 Ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes. Hamburger (2005) explica que essa transmissão diária no horário nobre foi importante para atrair a audiência, e que tal formato foi testado na década de sessenta e consolidado nas décadas seguintes.

Nos anos 1960 e 1980, Távola (1996) explica que, com a audiência conquistada, a Rede Globo¹ pôde investir no padrão artístico. O autor apresenta algumas características que podem explicar o período de maior êxito das novelas: os romancistas que se dedicaram a fazer telenovela em outros tempos eram pertencentes ao teatro e, devido à censura, viram na TV uma boa oportunidade de conseguir contar suas histórias; a grande maioria dos melhores atores do país (80 % segundo o autor) estava inserida nessas produções; o Brasil teria uma vocação para fazer e assistir novelas; e havia ainda obras produzidas por diretores formados na própria televisão, com isso, os mesmos conheciam exatamente o que dava certo ou não.

Na década de 1970, uma novela foi responsável por colocar a Globo como líder de audiência e pelas características que seriam vistas nas suas telenovelas seguintes.

Irmãos Coragem trouxe algumas inovações formais que se consolidaram como modelos posteriores do gênero, como tramas paralelas, convenção dramática que complexifica a narrativa e permite aos autores mais espaço para encompridar histórias, modificar dramas em função de pressões como da censura, mudar a trajetória de personagens que eventualmente não caíam no gosto do público. Inovou também ao apresentar maior variedade de cenários. O número de personagens também cresceu. Esse conjunto de inovações contribuiu para que a novela transmitisse um senso de dinamismo bem de acordo com as ideias de modernidade e contemporaneidade, que se tornariam marca do gênero (HAMBURGUER, 2005, p. 96).

Foi também na década de 1970 que a Rede Globo fixa os horários de exibição das telenovelas e os diferencia de acordo com os temas abordados. “A novela começa a ser tratada de acordo com o público-alvo segmentado por faixa etária, pelos horários e temas. Assim também ocorre com os comerciais dos intervalos” (ALENCAR, 2004, p.28).

¹Segundo Ramos (1986) a emissora inicia sua história no ano de 1964, mesmo ano do golpe militar no país. “Nesse script geopolítico, a Globo se saiu muito bem. Tinha afinidades com os golpistas militares. Ambos nutriam uma preferência pelo capital internacional” (RAMOS, 1986, p. 50).

De acordo com Alencar (2004), o horário das 18 horas se firmou, a partir de 1975, como reservado para adaptações literárias (*Helena, Senhora* etc.); porém, após um tempo, a emissora não ficou presa apenas a essas obras e começou a diversificar os temas. As comédias de costume ficaram concentradas no horário das 19 horas, em que o foco era o público jovem, além de serem histórias mais leves, essa característica podemos observar até hoje, uma vez que sempre percebemos uma predominância do humor nas tramas das 19 horas. Para às 20 horas, ficavam reservados os temas rurais e urbanos, com enfoque para o drama, com abordagens mais aprofundadas e às 22 horas², que era um horário menos vigiado pela censura, podiam ser vistas tramas para um público mais adulto.

Brandão e Fernandes (2012) destacam que a superioridade das telenovelas da Rede Globo na década de 1970 e 80 (nos anos de 1970, a emissora registrou picos de 100% de audiência) foi na mesma época em que suas concorrentes estavam em queda, como Excelsior, Rede Tupi (São Paulo e Rio de Janeiro) e TV Rio. A TV Globo foi responsável por um padrão que perpetuou nossas novelas e as tornou únicas. Lopes (2009) constata que tal emissora foi a responsável pelas novelas do país adquirem uma especificidade própria.

Uma das características mais significativa do formato das telenovelas é o fato das mesmas serem escritas enquanto ainda estão no ar; característica essa conhecida como obra aberta. O fato de poderem ser modificadas enquanto são produzidas acarreta uma série de consequências. Dias Gomes (*apud* MATTELART; MATTELART, 1989, p.69) foi quem melhor definiu esse processo, explicando como sentia necessidade das mudanças na trama.

Sou um sujeito sensível, sou um artista. E como não vivo em uma torre de marfim, ouço opiniões de diversos tipos de pessoas. E tem as cartas que recebo, que são de todas as classes. Geralmente quem escreve cartas são estudantes ou pessoas de classe média para baixo. Intelectual não escreve carta. Acho que tenho informação de todas as classes, e a repercussão, a interpretação da sua obra também atua sobre você. Quando eu vejo um ator desempenhar bem um papel, mesmo que eu não queira, me entusiasmo com aquele papel e sou capaz de aprofundá-lo. E o oposto também pode acontecer. Realmente a influência da interpretação é maior do que a do público, porque aí é o objetivo, a telenovela nos proporciona uma espécie de laboratório no qual você faz a experiência e vê o resultado imediatamente.

Pallottini (1988, p.60) define obra aberta como “aquela que apresenta a possibilidade de várias organizações, que não se mostra como obra concluída, numa direção

²Alencar (2004) destaca que a última telenovela produzida neste horário foi *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, exibida entre os anos 1978 e 1979. Passados mais de 30 anos, a emissora volta a produzir novelas, porém, no horário das 23 horas. O remake de *O Astro* (exibido entre 12/07/2011 e 28/10/2011) inaugura o novo horário de novelas da emissora; vale ressaltar que esta produção foi ganhadora do prêmio Emmy Internacional. Em 2012, foi a vez do remake de *Gabriela* (exibido entre 18/06/2012 e 26/10/2012), e em 2013 é produzido o remake de *Saramandaia* (exibido entre 24/06/2013 e 27/09/2013). As novelas das 23 horas são de menor duração em relação aos outros horários.

estrutural dada, mas se supõe que possa ser finalizada no momento que é fruída esteticamente”.

Andrade (2003) diz que as alterações feitas pelos autores são resultados de pesquisas de opinião realizadas pela emissora. Além de mudanças estruturais e de importância dadas a determinados atores, as pesquisas de opinião em conjunto com os resultados obtidos pelo Ibope determinarão se a novela poderá ser encurtada ou esticada.

Távola (1996) ressalta que os capítulos são os principais instrumentos de análise de uma telenovela, e que não basta concentrar a análise na obra e suas características. Um capítulo de telenovela, para atingir seu objetivo, precisa apresentar características que o tornem interessante: é preciso haver um motivador de acontecimentos (seja através de personagens, fatos ou circunstâncias); os movimentos da trama preferencialmente envolverem os protagonistas; é necessário haver preocupação de alternar os enredos principais e os das tramas secundárias; é importante colocar nos protagonistas o gancho do próximo dia; as cenas devem ser curtas (um a três minutos); ter subtramas com humor; conter cenas em externas; haver uma oscilação das situações de maior impacto (começar com a resolução do gancho, acalmar no meio do capítulo e terminar com outro gancho); apresentar ganchos que serão resolvidos no dia seguinte e apresentar mudanças nas situações do capítulo, não o deixando estático. (PALLOTTINI 1998, p.85)

Um ponto importante e que sempre gera discussões consiste no fato de até que ponto as novelas devem ser fiéis à realidade. Andrade (2003) ressalta que as novelas são por excelência obras de ficção, por isso, aqueles autores que tentarem copiar fielmente as desigualdades estruturais do país em suas telenovelas tenderão ao fracasso.

Em contrapartida, por mais que os autores não devam se prender tanto à vida real, é necessário nas telenovelas que se estabeleça coerência ao que é apresentado, para que a audiência acredite na história.

Ser verossimilhante depende, dizem Candido e Rosenfeld (1998), da potencialidade de ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão de mais absoluta veracidade. Nesse sentido, um traço irreal pode tornar-se verossímil, mas, inversamente os dados mais autênticos parecem irrealis e mesmo incompreensíveis se a organização interna do enredo não os justificar. Esta coerência na organização é o princípio que dá ares de veracidade à narrativa; se ela falha, o sentimento de identificação se perde (ANDRADE, 2003, p.70).

Todos os aspectos citados acima mostram os pormenores deste gênero maior que se tornou a telenovela. Na medida em que o tempo foi passando, todas essas características a consolidaram como um dos mais populares produtos culturais do país.

As telenovelas estão longe de ser algo simples de análise. Sua complexidade reside no fato de ser um produto ficcional que atinge todas as classes sociais. Sendo assim, entender o impacto que a mesma causa nas pessoas é de extrema importância, para que, com isso, se possa mensurar seu grau de responsabilidade dentro da sociedade.

2.1 A IMPORTÂNCIA E A INFLUÊNCIA DA NOVELA NA SOCIEDADE BRASILEIRA

As telenovelas não são apenas produtos de entretenimento feitos para o público feminino, como se acreditava no início. Tais produções carregam significados múltiplos e, sendo assim, possibilitam uma análise aprofundada sobre suas motivações, objetivos, poder de influência dentro da sociedade e o poder que a sociedade exerce sobre a telenovela.

A questão da realidade no interior da ficção é algo que sempre permeou o fazer da telenovela, e em consequência, sempre despertou questionamentos sobre até que ponto a novela deve ser fiel ao nosso cotidiano e até que ponto ela é livre para fantasiar.

Até aproximadamente o início dos anos 90, era comum a principal emissora de televisão do país, representada pela TV Globo, incluir nos créditos finais da obra a seguinte advertência: “esta é uma obra de pura ficção, qualquer semelhança com lugares, fatos e pessoas conhecidas terá sido mera coincidência”. Este esclarecimento já sinalizava na época a complexidade conceitual desta obra que se assumia como ficcional, mas que admitia semelhanças e referências com o “mundo real” ou não-ficcional. Por corolário, a combinação entre ficção e não-ficção pode trazer pontos de vista que **não** permitem pensar a telenovela como uma obra exclusivamente ficcional (SANTOS, 2008, p.3).

Trabalhos acadêmicos voltados para o estudo da teledramaturgia se preocupam em estudar todos os caminhos e possibilidades das telenovelas. Hamburger (2005) mostra que foi na década de 1970 que começou a se discutir no meio acadêmico o conteúdo político e ideológico das telenovelas. Já trabalhos recentes “[...] especulam sobre a influência das novelas em comportamentos políticos imediatos, como por exemplo, o resultado de eleições” (HAMBURGER, 2005, p.85).

Fernandes (2012) ressalta a importância de levar a discussão para além das fronteiras da academia, uma vez que telenovelas fazem parte do cotidiano das pessoas. De acordo com pesquisador, os estudos das mesmas deveriam chegar até instituições de ensino de base.

Os números de audiência revelam que as telenovelas são o produto mais consumido da Indústria Cultural brasileira. Seu notório poder de formar e projetar identidades, por meio de trocas simbólicas, faz com que este objeto seja por excelência legitimado, mesmo que ainda não seja considerado uma cultura legítima. O processo de legitimação desse campo, além de envolver os produtores e consumidores do produto, envolve também o sistema de ensino. Além das pesquisas desenvolvidas em nível superior, esse campo deve habitar os currículos escolares, desde o ensino básico, construindo assim um processo de legitimação do campo e do *habitus* televisivo (FERNANDES, 2012, p. 68).

Um ponto importante das telenovelas é o fato de fazerem as pessoas se sentirem representadas dentro dos seus contextos sociais. Távola (1996, p.55) ressalta que essa representação possibilitou uma popularidade da dramaturgia brasileira: “Dos vários setores da cultura brasileira, a telenovela, mesmo quando superficial e folhetinesca, é o que, com permanência, maior assiduidade e penetração reflete o que se passa com o nosso povo e como ele é. Expressa-lhe o cotidiano”.

Hamburger (2005) analisa que a novela é um dos poucos textos vistos por pessoas de diferentes e diversas classes sociais; com isso, é um repertório privilegiado para medir diferenças. As telenovelas permitem aos telespectadores conhecerem um pouco mais sobre diversos temas.

Os telespectadores acreditam que aprendem enquanto assistem novelas por que esses programas trazem novas informações e/ou legitimam debates polêmicos sobre temas tabus. Com efeito, as novelas, apesar de reiterarem uma mesma estrutura e gramática, detêm a capacidade de surpreender seus telespectadores com formas e conteúdos com os quais não estão familiarizados (HAMBURGER, 2005, p.79).

Lopes (2009) argumenta que a novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros, definindo de certa forma pautas que regulam as interseções entre a vida pública e a vida privada. Andrade (2003) esclarece que o texto das telenovelas não é apenas mero entretenimento, muito menos, inocente.

Sobre esta ótica, Andrade (2003, p.24) aponta que várias pesquisas foram realizadas, tratando de “manipulação, persuasão, influência e funções dos gêneros ficcionais na sociedade”. Nestas pesquisas, conta que a telenovela agiria como um instrumento de legitimação do poder vigente, tornando seus telespectadores em consumidores em potencial lhes tirando o senso crítico.

Nessa perspectiva, as telenovelas produziram um sistema de representações que traduziria e legitimaria uma determinada ordem social, compatível com os interesses das classes dominantes. Nesta concepção, a consciência crítica das audiências é substituída definitivamente pela alienação que se revela por inteiro no consumo dos últimos lançamentos de decoração e vestuário e na utilização de jargões e estereótipos. As telenovelas, enfim, reproduziriam as estruturas de poder da sociedade em construções cada vez mais sofisticadas e eficazes. Inseridas na manutenção de uma ordem pautada em desigualdades sociais gritantes, as telenovelas resolveriam os conflitos sociais de forma manipulada ideologicamente, em geral, pela ascensão social de personagens, muitas vezes via casamento. Nessas

análises, temos uma visão do leitor como passivo porque a telenovela diria às audiências o que pensar, como pensar, porque pensar e o que falar sobre a sociedade na qual vivemos (ANDRADE, 2005, p.25).

Távola (1996) explicita que as novelas têm um discurso conservador, uma vez que são produzidas em um veículo pertencente ao capitalismo e, ainda, trata-se de repetir um discurso próprio das classes dominantes.

Já alguns pesquisadores, como cita Andrade (2003), acreditam que as telenovelas são boas formas de provocação de mudanças em padrões, valores e comportamentos já fixados. Elas seriam responsáveis por estimular posturas mais críticas. Para chegarem a tal conclusão, a autora conta que os pesquisadores partem do ponto de que a novela é o conteúdo ficcional de maior espaço para a discussão de questões sociais na televisão.

As telenovelas são responsáveis por determinar as rotinas das pessoas³. Andrade (2003) comenta que um estudo de recepção feito por Ondina Fachel Leal no livro *A Leitura Social da Novela das Oito*, sobre a novela *Sol de Verão* (1982-83), de Manoel Carlos, apontou que as telenovelas servem de referencial até para as horas das refeições. Esse ponto de vista também é analisado por Andrade (2003, p.94), que comenta que a “[...] telenovela acompanha as pessoas na hora das refeições, as conforta quando estão sozinhas, as presenteia com prazer, as aborrece e às vezes questiona, dando-lhes a oportunidade de serem sociáveis, mas também de serem solitárias”.

Um ponto importante para entender a influência da telenovela é compreender como o público é analisado. Todo autor, ao escrever uma telenovela, leva ao ar aquilo que julga ser atraente para quem está assistindo. Essa noção muito se deu devido às pesquisas de audiência realizadas pela TV Globo durante seu processo de consolidação como a maior produtora de telenovelas do país.

Hamburguer (2005) conta que Homero Sánchez foi quem dirigiu o primeiro departamento de pesquisa da emissora carioca. Ao avaliar uma sinopse, esse departamento levava em conta se a história continha personagens representando todas as classes sociais em proporções semelhantes à distribuição das audiências. Sobre essa ótica, uma classe social se sobressaía na atenção dada pela indústria televisiva.

³ Com o desenvolvimento de novas tecnologias, as pessoas estão podendo assistir as telenovelas em outros horários. A Rede Globo disponibiliza em seu site, Globo.com, os capítulos na íntegra para que seus assinantes possam assistir as mesmas quando for mais conveniente.

A classe “C” seria mais significativa para a indústria de televisão, uma vez que, embora possua menos recursos para gastar, seus membros representariam uma porção maior da população brasileira, além de supostamente consumirem mais do que membros da classe B. Assim, para as emissoras de televisão, a classe C, composta de pessoas que moram nos bairros de periferia, constituiria a classe social mais importante (HAMBURGER, 2005, p.51).

Hamburger (2005) analisa a importância da classe C para as telenovelas no que se referia à quantidade de público. Porém, nos anos 2010, essa classe C ganhou poder de consumo e despertou ainda mais o interesse da TV Globo. Faria (2013) cita uma reportagem do jornal *O Globo*, do dia 25 de março de 2012, em que a mesma sinalizava que a novela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, que estrearia no dia seguinte, iria retratar o universo da classe C.

Até então, os telespectadores estavam acostumados a ver a Zona Sul carioca como o exemplo a ser seguido e almejado. Em *Avenida Brasil*, a “Cultura Zona Sul” (que será explicada no final deste capítulo) foi substituída pela representação de um bairro da zona Norte: “[...] é este aspecto que nos faz compreender a classificação de ‘Avenida Brasil’ como uma trama que retrata a nova classe C: quase todos os seus personagens vivem em um bairro suburbano” (FARIA, 2013, p. 6).

Mesmo com essa abordagem diferenciada, essa telenovela não faz uma ruptura com os padrões convencionais do gênero. *Avenida Brasil* inovou em determinados pontos já citados, porém, ainda perpetuou as características que fazem das telenovelas um produto cultural de sucesso.

“Avenida Brasil” inovou em sua ambientação e na postura dos personagens em relação ao bairro em que viviam, mas manteve muitas características tradicionais das telenovelas ligadas ao melodrama, como as grandes histórias de amor – Nina (Débora Falabella) e Jorginho (Cauã Reymond), Monalisa (Heloísa Perissé) e Tufão (Murilo Benício) – e a própria vingança de Nina contra Carminha (Adriana Esteves). Portanto, a trama ao mesmo tempo em que se mostra diferente, se mantém atrelada a princípios clássicos das telenovelas (FARIA, 2013, p. 2).

Para Távola (1996) é extremamente necessário esse conhecimento sobre o público que irá assistir à telenovela. O autor explica que não existirá uma obra de ficção se não houver a preocupação com: os fatores responsáveis por levar as pessoas a assistirem ao conteúdo veiculado; observar as características desse público; e, para finalizar, conhecer as linguagens peculiares à televisão para que com isso possa se estabelecer a comunicação.

De acordo com Hamburguer (2005, p.51), “[...] são as mulheres o segmento de público mais disponível para assistir novelas”. De acordo com a autora (2005, p.148), esses dados são “[...] corroborados por pesquisadores de mercado, dados de audiência, trabalhos

etnográficos, literatura acadêmica e levantamento junto a rádios, televisões e revistas especializadas no gênero”.

Porém, a partir da década de 1970, a autora explica que os homens (em torno de 40%) começaram a assistir novelas. *Irmãos Coragem*(1970-71), de Janete Clair, foi, de acordo com Hamburger (2005), a novela que teria atraído os homens para frente da TV, e o motivo teria sido a inspiração nos westerns norte-americanos.

As telenovelas possibilitam ao público conhecer produtos que estão disponíveis, entender para que e como devem ser usados, mesmo que dificilmente essas pessoas tenham contato real com esses produtos. Para o público, a novela permite saber o que está acontecendo no país, e isso é importante, pois é através desta percepção que ele irá se sentir inserido na sociedade. As pessoas com menor poder financeiro veem nas novelas o direcionamento para reconstruírem em suas vidas aquilo que é visto na televisão (HAMBURGER, 2005, p. 83).

Um primeiro exemplo dessa influência já pode ser observado na década de 1960. As novelas até então ficavam presas na ideia do melodrama maniqueísta, do bem contra o mal; o mocinho herói protegendo a mocinha inocente contra as maldades do mundo. A novela *Beto Rockefeller* (1968-69), de Bráulio Pedroso, com argumento de Cassiano Gabus Mendes, mudou os paradigmas de até então.

Michéle e Armand Mattelart (1989) creditam a tal produção a responsabilidade pela mudança radical na fórmula das telenovelas. Os autores explicitam que, na trama, houve uma ruptura da figura do herói, uma vez que, na história, Beto (Luis Gustavo) era um indivíduo simples, que queria subir na vida sem fazer muito esforço. Michéle e Armand Mattelart (1989) explicam que foi a partir desta novela que começou a se falar dos problemas sociais nas tramas: preconceitos raciais, a condição da mulher, a relação entre a religião católica e as religiões afro-brasileiras, a poluição industrial, a corrupção, a miséria, a violência urbana etc.

Beto Rockefeller, que aparece tanto na imprensa, como na literatura sobre telenovela, como um marco no gênero, é na verdade fruto de inúmeros ensaios anteriores. Uma novela que rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 78).

As telenovelas passaram a abordar temas que faziam parte do cotidiano dos telespectadores. Hamburger (2005) conta que Janete Clair, em *Irmãos Coragem*, também investiu no futebol como tema de uma das histórias, que é um assunto de interesse nacional. Hamburger (2005) considera que o fato dos homens também se renderem a um produto

voltado para o melodrama feminino mostra uma expansão do gênero, o fazendo ser apropriado por telespectadores diversos.

Távola (1996) explica que as telenovelas vivem um conflito no que tange à ideia de modernização. Segundo o autor (1996, p.54), a questão consiste no fato desse produto de comunicação “[...] ser suficientemente conservador e, ao mesmo tempo, de conter todos os signos de renovação que lhe dêem a impressão de estar sendo deferido intelectualmente como o que há de melhor e mais avançado”. Entretanto, ele enfatiza que a televisão não tende a apresentar produtos de caráter inovador, com isso, não se pode esperar da mesma, ações que representem rupturas bruscas com as normas da sociedade vigente na sua época.

A televisão nunca será um produto de vanguarda. Nem a publicidade. No momento em que se propõe a ser vanguarda, perde a conexão significativa com os segmentos majoritários do mercado. A televisão em circuito aberto gera sempre um produto programa cuja estética, ideologia e semântica devem ter íntima relação com o repertório comum à estética do conhecido. (TÁVOLA, 1996, p.9)

A influência da telenovela se percebe de diferentes maneiras. Hamburguer (2005) mostra que a mesma tem a capacidade de vender moda, música e outros produtos. A autora conta que as telenovelas conseguem ensinar e informar maneiras de se utilizar novos produtos.

As conversas que as tramas proporcionam não somente engajam a audiência, mas as provêm de significados. Ver telenovelas em família é ato sempre acompanhado de comentários sobre as roupas, o cabelo, a maquiagem das personagens, acerca do cenário onde elas circulam, as decisões a que elas estão submetidas, os conflitos morais em que elas estão imersas. Nesse sentido, antes de bloquear a emergência de uma sociabilidade familiar, as telenovelas fornecem material para a construção de novas formas de socialização. Elas não só orientam a pauta de discussões domésticas, trazendo ao contexto assuntos polêmicos na ordem do dia, como droga e prostituição, como abrem espaço para o debate familiar, funcionando, muitas vezes, como veículo de educação (ANDRADE, 2003, p.105).

Além das questões apontadas acima, as telenovelas também despertam debates nacionais. Em 1992, a atriz Daniela Perez, filha da autora Gloria Perez, foi assassinada pelo seu colega de trabalho Guilherme de Pádua. Eles atuavam juntos na novela *De Corpo e Alma* (1992), e, após Daniela sair de um dia de gravação, foi encontrada morta. Com as investigações, foi concluído que o crime foi cometido pelo ator e por sua esposa Paula Thomaz, porém, após uma confissão inicial, Guilherme retificou as declarações e passou a acusar a então esposa, e Paula, por sua vez, nunca admitiu o crime, acusando Guilherme de ter matado a atriz.

Hamburguer (2005) conta que um artigo da revista *New York*, publicado pela ensaísta Alma Guillermoprieto, dava conta de que a comoção nacional devido ao crime foi tanta que acabou gerando mais atenção da população no Brasil do que até mesmo o

impeachment de Fernando Collor de Melo, uma vez que a morte da atriz aconteceu no mesmo dia em que o congresso confirmava o afastamento de Collor, que naquele momento já estava fora do governo. “A polêmica em torno da morte de Daniella Perez fortaleceu a noção de que as novelas influenciam e estimulam, positiva ou negativamente, comportamentos coletivos individuais” (HAMBURGUER, 2005, p. 13).

Com o episódio, ganha força a reflexão sobre qual é o papel da telenovela em nosso país. Hamburger (2005) expõe que, pela legislação brasileira, os então acusados poderiam ter esperado o julgamento em liberdade, mas a pressão popular e da imprensa foi tão grande, que optou-se em deixá-los presos, com o argumento de que eles seriam linchados caso ficassem em liberdade. O caso ganhou repercussão internacional. A autora exemplifica que periódicos importantes como o *The New York Times* e *New York* publicaram a história; canais como a CNN também noticiaram o crime. A imprensa explorou ao máximo a quebra de barreiras entre ficção e realidade.

O crime gerou repercussão nacional e internacional inédita. Mobilizou a indústria da televisão em suas diversas conexões com o público, o Judiciário, o Executivo, a imprensa local e estrangeira. As reverberações desse fato são um elemento valioso para nos ajudar a entender o significado da telenovela no Brasil dos anos 1970 aos anos 1990 – gênero que, durante esse período, capta e expressa redefinições nos domínios masculino e feminino, público e privado, da notícia e da ficção (HAMBURGUER, 2005, p. 11).

Em Minas Gerais, um juiz de uma pequena cidade proibiu a exibição das cenas em que Guilherme de Pádua aparecesse. Hamburger (2005) enumera que jornalistas, psicólogos e religiosos também entraram no debate. Alguns artigos indicavam a retratação da violência nas novelas como responsável e, assim, chegaram até a culpar a própria mãe da atriz (a autora Glória Perez) pela morte da filha. Políticos eram pressionados a garantir o andamento das investigações e, se fosse necessário, até a modificar a legislação. Era o Brasil olhando para o caso Daniela Perez.

Várias são as formas de influência que as novelas exercem. Na moda, Ramos (1986) lembra que na novela *Água Viva* (1981-82), de Gilberto Braga, a personagem de Betty Faria disse que não gostava de roupas da cor roxa; com isso, houve uma notória queda nas vendas das peças desta cor nas lojas do Rio de Janeiro. O problema estava no fato de tal cor ter sido apontada pelos estilistas da época como a cor da moda, e devido a isso muitas roupas foram confeccionadas com esta tonalidade. O autor, passados alguns capítulos, se retratou e colocou no texto que o roxo era a cor do verão.

Gilberto Braga popularizou a prática amadora do Windsurf em *Água Viva*. Ramos (1986) cita uma entrevista realizada pela revista *Veja* com o diretor da empresa náutica

paulista Cost Catamaram, em que o mesmo admite que quem fez explodir a prática de tal esporte foi mesmo a novela das 20 horas. Outro ponto citado por Motter (2004) é a alimentação. As comidas que aparecem na ficção irão pautar a procura dos telespectadores por restaurantes e supermercados.

As bijuterias usadas pelas atrizes também podem ser citadas como exemplos da influência que as novelas exercem sobre a sociedade. Motter (2004) conta que uma pequena fábrica conseguiu alcançar o mercado internacional após começar a produzir uma réplica de um objeto usado pela personagem Jade (Giovanna Antonelli) da novela *O Clone* (2001-02), de Glória Perez. Em *Partido Alto* (1984), de Glória Perez e Agnaldo Silva, foram os brincos usados pela personagem de Christiane Torloni que enfeitaram as mulheres do país.

Ainda podemos citar o impacto que algumas telenovelas tiveram pelo mundo. Sucesso de exportação, *A Escrava Isaura* (1976-77), adaptação de Gilberto Braga do romance de Bernardo Guimarães, causou um verdadeiro encantamento pelo mundo. Fogolari (2002, p129) cita os impactos que a história ocasionou em alguns países.

O sucesso de *Escrava Isaura* foi tão grande que, segundo alguns pesquisadores, interrompeu a guerra da Croácia quando foi exibida nesse país, e pela primeira vez uma novela brasileira “fura” o bloqueio da Cortina de Ferro (Rússia), tornando-se sucesso de audiência. Em Cuba, o governo chegou a cancelar o racionamento de energia elétrica durante o horário da telenovela; na Bósnia, em plena Guerra contra a Sérvia (1977), os dois exércitos decretaram cessar-fogo durante a exibição dos capítulos.

Ao pegar um jornal para ler, ou assistir programas durante a tarde na televisão, certamente se observará assuntos relacionados a telenovelas. Ao andar na rua, com certeza se encontrará pessoas conversando sobre o capítulo de ontem da novela. Motter (2004) destaca que as telenovelas são pautas inesgotáveis para a imprensa, e que tal repercussão é um fator que permite admitir tamanha importância social que a mesma representa ao colocar determinados assuntos no ar.

A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é de certa forma a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa (MATTELART; MATTELART 1989, p. 111)

Esse debate público é comentado por Motter (2004, p. 265), uma vez que os assuntos originados das telenovelas alcançam toda a sociedade: “A telenovela irradia um modo de vida que vai influenciar as preferências de parte significativa dos telespectadores”.

Por mais que a novela tenha a capacidade de representar uma maior parcela da população, como já foi dito anteriormente, ela esbarra em uma questão no que tange à forma

pela qual isso é apresentado. “Qualquer telespectador pode chegar a uma constatação. A realidade das novelas é bem mais bela do que a da minha rua, a da minha cidade, enfim, a do meu país. Os ricos adormecem com suas mordomias e os pobres não são tão miseráveis” (RAMOS, 1986, p.59). O autor denomina tal característica como “cultura Zona Sul”.

A Zona Sul carioca, de acordo com Ramos (1986), representaria o Brasil de uma forma completamente fantasiosa. As novelas perpetuariam a ideia de que a ascensão social é o melhor caminho para se chegar nesse status. E Ramos ainda destaca que essa ascensão é feita de maneira quase milagrosa, uma vez que pobres conseguem rapidamente chegar aos patamares dos ricos da Zona Sul.

Ramos mostra que o barraco mostrado nas telenovelas não representa os verdadeiros casebres da população mais carente. “Não existem grandes distanciamentos das classes. Explorados e exploradores convivem fraternalmente” (RAMOS, 1986, p.65). A novela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, é apontada como outro exemplo por Ramos. Na história, uma ex-presidiária, ao sair da prisão, facilmente arruma um emprego e ainda consegue se casar com um ex-diplomata.

O impacto que a telenovela causa na sociedade brasileira pode ser percebido e analisado por diversos ângulos. Entendendo tal influência, é proposto pelo trabalho, no próximo item, um apanhado de como a homossexualidade foi retratada nas novelas da Rede Globo, para que, assim, haja uma compreensão de até que ponto a representação de homossexuais causou, de fato, um impacto na sociedade.

2.2 A PRESENÇA DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

Muitos podem até pensar que ter personagens gays nas telenovelas globais é algo recente, porém, na década de 1970, já podiam ser vistos nas histórias personagens com características homossexuais. É claro que de uma maneira bem velada, pois, devido ao período de censura, qualquer personagem ou cena diferente demais dos padrões da época poderiam ser motivo para cortes nas produções. “É difícil determinar com exatidão quanto as telenovelas prejudicaram ou, na verdade, difundiram a visibilidade homossexual, ainda que utilizando-a para fazer sucesso” (TREVISAM, 2000, p. 306).

Na década de 1960, Peret (2005, p.44) explica que algumas questões foram importantes para que fosse modificada a forma do ser humano compreender e vivenciar sua identidade como sujeito.

As revoltas estudantis, os movimentos da contracultura, as manifestações pela paz e contra a corrida armamentista, as lutas pelos direitos civis e, em especial, o Feminismo, contribuíram para gerar novas discussões políticas e sociais em diversos níveis, inclusive estabelecendo uma relação direta entre o público e o privado. Esses movimentos surgiram exatamente em oposição às instituições estabelecidas, usando muitas vezes a arte e a cultura como ferramentas estratégicas de disseminação de idéias.

O autor coloca em destaque o feminismo, que contribuiu com suas pautas de reivindicações, uma discussão sobre a formação de identidades sexuais e de gênero; o que, segundo ele, foi um dos principais fatores que mais tarde levarem gays e lésbicas a iniciarem seus movimentos para a consolidação de suas imagens.

A sociedade foi estabelecendo papéis para a figura masculina e para a feminina. Esses papéis são distribuídos de acordo com a representação social que os mesmos estampam na sociedade. Ao se firmar essas características, tudo o que se oponha a isto, saindo dos padrões impostos, passa a imagem de errado.

Os homossexuais, de acordo com Peret (2005), são um exemplo desta situação. A orientação sexual da pessoa não vem escrita em um crachá, porém, o fato de sua sexualidade ser tachada como algo fora do padrão provoca nas pessoas a impressão de que seu comportamento assim também será. “[...] nessa concepção, o homem homossexual deve ser feminino e a mulher homossexual deve ser masculina [...]” (PERET, 2005, p. 50).

A homossexualidade percorreu um árduo caminho até chegar à nomenclatura atribuída atualmente. Peret (2005) explica que, primeiro, as pessoas que se relacionavam com outras do mesmo sexo eram nomeadas de *sadomita*, fazendo alusão a Sodoma, na qual, segundo a Bíblia e quem a interpretou, ocorria a relação anal entre homens, e que tal “pecado” teria sido a causa da fúria divina. Depois, o termo *catamita* passa a ser usado, e com ele vem a conotação de pederasta (no início relacionada exclusivamente a homossexuais, mas, depois, passa a englobar a atração por jovens, independente da orientação sexual). Na América espanhola, usava-se *maricón*, e, no Brasil, a expressão usada para identificar quem estava cometendo sdomia era *fanchono* (fanchona para as mulheres).

Já o termo *lésbica*, explicado por Peret (2005), seria uma derivação de *Lesbos*, uma ilha onde vivia a poetisa Safo, que fazia textos considerados de conteúdo homossexual.

O termo homossexualismo é usado, como explica Peret (2005, p.53), pelo médico Húngaro KarolyBenkett em 1869 com o intuito de taxá-lo como um comportamento impróprio.

O uso do sufixo *ismo* determinava que a prática homossexual era uma conduta consciente, considerada “pecaminosa” pela instituição religiosa e “patológica” pela sociedade médica. Em termos científicos, somente a partir do século XIX podemos falar do sujeito homossexual.

Após uma longa trajetória, o termo homossexualidade começa a ser trazido para a questão. Tal termo, como explica Peret (2005), remete a uma qualidade, e, com isso, a homossexualidade deixa de ser vista como doença, e, sim, como uma expressão sexual. Isso talvez seja mais evidente no campo da ciência, porque, no que se refere ao social, ainda é bastante complicado acreditar que tais argumentos são sequer pensados por alguns segmentos da sociedade, como as instituições religiosas por exemplo.

Em dezembro de 1973, a APA (American Psychiatric Association, ou Associação Psiquiátrica Norte-Americana) propôs e aprovou a retirada da homossexualidade da lista de transtornos mentais. Em 1985, o conselho federal de medicina, no Brasil, tornou sem efeito o parágrafo 302.0 do Código Internacional de Doenças, que classificava o ainda chamado *homossexualismo* como desvio e transtorno sexual. A organização Mundial de Saúde anulou o parágrafo em 1993, modificando o termo oficialmente para *homossexualidade* e conferindo-lhe em definitivo o caráter de possibilidade sexual, sem qualquer associação com doenças ou transtornos. Em 1999, o Conselho Federal de Psicologia, no Brasil, também reforçou a determinação de que a homossexualidade não é doença. (PERET, 2005, p.54)

Fernandes (2012) se baseia nos autores Júlio Simões e Regina Facchini (2009) para fazer um breve histórico do movimento homossexual pelo mundo. Foi na Europa, segundo os autores, que aconteceram as primeiras lutas por direitos homossexuais. Na Alemanha, o código penal punia as relações homossexuais entre homens; para mudar tal realidade, Magnus Hirschfeld, na virada dos séculos XIX para o XX, liderou uma campanha para mudar o então código.

Na Rússia, ainda segundo Júlio Simões e Regina Facchini (2009 *apud* FERNANDES, 2012), foram abolidas as leis anti-homossexuais entre os anos de 1910 e 1920, e em Berlim foi criada a fundação do Instituto de Ciência Sexual no ano de 1919, e em 1928 foi formada a Liga Mundial para a Reforma Sexual. Porém, os autores explicam que a década de 1930 representou um retrocesso nos movimentos devido ao nazismo alemão e ao stalinismo na antiga União Soviética.

Os Estados Unidos ganharam destaque, ainda de acordo com Júlio Simões e Regina Facchini (2009 *apud* FERNANDES, 2012), na década de 1940. Foi fundada em 1951

a “MatachineSociety”, uma espécie de sociedade secreta. Um evento em específico marcou a luta pelos direitos homossexuais neste país.

Na cena homossexual, um evento passou a marcar essa virada. Na noite de 28 de junho de 1969, uma tentativa da polícia de Nova York de interditar o bar StonewallInn, situado na Christopher Street, movimentada rua da região boêmia frequentada por homossexuais, deparou-se com a reação irritada dos próprios frequentadores da área, que travaram uma batalha de pedras e garrafas com os policiais. Os protestos de Stonewall passaram a assinalar simbolicamente a emergência de um Poder Gay, e a data passou a ser posteriormente consagrada como o “Dia do Orgulho Gay e Lésbico” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 45 *apud* FERNANDES, 2012, p. 84).

Após a apresentação de terminologias, explicitaremos uma cronologia com as telenovelas da rede Globo que retrataram personagens homossexuais. “Vários foram os pares românticos homossexuais que figuraram nas telenovelas brasileiras, mas é certo que a temática esbarra, ainda, em preconceitos que impedem que o assunto seja explorado de forma mais séria para levar a reflexões profundas” (FOGOLARI, 2002, p.131).

Como vimos, na década de 1970 começamos a observar personagens homossexuais nas tramas. Era o auge da censura, e, por isso, os autores precisavam camuflar algumas intenções, afim de não alimentarem a fúria dos militares e consequentes proibições.

Veículo da massa por excelência, a televisão brasileira sempre foi especialmente visada pela censura (policial ou não), e obedece a um rigoroso código moral que proíbe a apresentação de obscenidades ou formas de perversão sexual, só “admitindo as sugestões de relações sexuais dentro do quadro da normalidade” – conforme determina o Código de Ética da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), instaurado em 1980 (TREVISAN, 2000, p. 305).

A telenovela *Assim na Terra como no céu* (1970-71), escrita por Dias Gomes, apresentou o personagem Rodolfo Augusto (Ary Fontoura). Existe uma discordância acerca da sexualidade do personagem. Fernandes (2012) cita Ismael Fernandes (1997), que considera o personagem apenas “efeminado”, não sendo, portanto, homossexual. Já o ator que interpretou Rodolfo Augusto, Ary Fontoura, considerava o personagem homossexual: “[...] Rodolfo Augusto era homossexual assumido. Acho que foi o primeiro homossexual em novelas. Fui um pioneiro” (FONTOURA, 2007 *apud* FERNANDES, 2012, p. 163).

Em 1972, Bráulio Pedroso lançou a novela *O bofe*, na qual um dos personagens masculino interpretava uma personagem feminina (a primeira vez que isso acontecia). Vale ressaltar que neste caso o personagem não era travesti, e, sim, o ator incorporando uma personagem feminina.

O mesmo autor criou uma história em 1974, chamada *O Rebu*, que se tornou um marco ao quebrar a linearidade dos acontecimentos. Esta novela se passava apenas em dois dias, e, para desvendar um crime, o telespectador tinha que ficar atento à quebra de

linearidade durante toda a história. Na história da telenovela *O Rebu*, um milionário excêntrico mata uma jovem mulher devido aos ciúmes que sentia dela com o seu protegido, que morava com ele, numa relação de dependência financeira.

Jorge Andrade apresentou, em 1975, a novela *O Grito*. Ambientada em São Paulo, a novela mostrava o personagem Agenor (Rubens de Falco). Fernandes (2012) relata que, durante o dia, o personagem se apresentava com roupas muito elegantes, porém, à noite mudava o visual e adotava um figurino extravagante, beirando ao excêntrico. Fernandes (2012) faz a ressalva de ser complicado determinar a sexualidade do personagem. No fim da trama, o autor optou por casá-lo com Kátia (Yoná Magalhães).

A novela *O astro* (1977-78), de Janete Clair, como explica Peret (2005), teve no personagem Henri (José Luis Rodi) uma representação homossexual. Devido aos seus trejeitos e à forma de falar, poderia se inferir que o rapaz fosse homossexual, mas uma suposta relação dele com o personagem Felipe (Edwin Luisi) não pode ser dada como certo.

A novela foi bem pressionada pela censura, com isso, qualquer chance de relacionamento entre os dois foi descartada. A TV Globo produziu o remake da novela em 2011. Na nova versão, a homossexualidade foi mais explorada. “Ao contrário da trama de Clair, Felipe (Henri Castelli) é claramente bissexual e se envolve com Henri (João Baldasserini), que não era tão efeminado como em 1977/1978” (FERNANDES, 2012, p. 180).

Gilberto Braga marcou a década com *Dancing Days*, em 1978. Na sua história, o mordomo Everaldo (Renato Pedrosa), com seu modo de falar exagerado e efeminado, mostrava sua orientação sexual, porém, sua função era secundária, com isso, não foram mostradas relações amorosas deste personagem. “Everaldo, porém, é o primeiro protótipo de uma série de mordomos/copeiros homossexuais com devoção aos patrões” (FERNANDES, 2012, p.187).

Em *Marrom Glacé* (1979), Cassiano Gabus Mendes, de acordo com Peret (2005), apresentou ao público o garçom Waldomiro (Laerte Morrone) e o chef de cozinha Lafond (Nestor de Montemar). Eles cumpriam a função de humor da trama, com gestual exagerado e afetado. Porém, Fernandes (2012) aponta argumentos no texto do autor da trama que comprovam que o personagem Waldomiro não era gay. O personagem teria se relacionado com duas mulheres na trama (com uma chegou até a casar). Já Lafond seria homossexual, e esta conclusão é baseada em características do personagem e no texto.

Um personagem usar de recursos de afetação para se aproximar de mulheres também foi um artifício visto nas histórias. Em *Pai Herói* (1979), de Janete Clair, o personagem Gustavo (Claudio Cavalcante) assume a identidade de um rapaz “sensível e afetado” para se aproximar de uma mulher e se esconder do marido da mesma.

Os Gigantes(1979), de Lauro César Muniz, deixa no ar uma suposta relação lésbica entre a protagonista Paloma (Dina Sfat) e Renata (Lídia Brondi). Tal situação ficou apenas em insinuações, porque a censura logo mandou acabar com a possibilidade de uma relação entre as duas.

Chega a década de 1980, e o cenário político não era o mesmo da década anterior, já se notava uma maior abertura política, porém, a censura ainda atuava no país, incluindo nas telenovelas.

No início da década, o horário das 18 horas trouxe uma personagem feminista em *Ciranda de Pedra* (1981)⁴, de Teixeira Filho. Letícia (Mônica Torres) era à frente do seu tempo e lutava pelos direitos das mulheres e, em certas ocasiões, se colocava como superior aos homens. Peret (2005) explica que outros personagens apresentavam um desconforto ao falar do comportamento de Letícia, o que, segundo o autor, poderia indicar uma preferência sexual da personagem por pessoas do mesmo sexo.

Em *Brilhante* (1981), trama de Gilberto Braga, o personagem Inácio (Denis Carvalho) era pressionado pela mãe Francisca Newman (Fernanda Montenegro) para se casar com uma mulher. A mãe faz tudo o que pode para arrumar uma pretendente para o filho e ainda o afastar do amigo Sergio (João Paulo Adour). A censura atuou fortemente na trama, proibindo até o uso do termo *homossexual*. Peret (2005) destaca que, nesta trama, os personagens gays não seguiam o estereótipo já visto nas telenovelas; era necessário focar nos diálogos, pois neles estavam contidas as informações sobre a orientação sexual dos personagens. Além de Sergio, Fernandes (2012) conta que o personagem Claudio (Buza Ferraz) também era homossexual, porém, ele só entrou na novela faltando nove capítulos para o fim.

Trevisan (2000) conta que a censura policial vetou uma relação que estaria sendo sugerida entre duas mulheres na telenovela *Homem Proibido* (1982), baseada em uma história de Nelson Rodrigues e adaptada pelo próprio. Já em 1984, os estreados como novelistas titulares Agnaldo Silva e Glória Perez escrevem juntos a telenovela *Partido Alto*. Fernandes

⁴Uma nova adaptação do romance de Lygia Fagundes foi realizada por Alcides Nogueira a pedido da TV Globo. Fernandes (2012) aponta que, assim como na primeira versão, a personagem Letícia (agora vivida por Paola Oliveira) não se assumiu lésbica.

(2012) aponta um trabalho de Almeida (1988), que atribui ao personagem Políbio (Guilherme Karan) características homossexuais. Já os autores da trama não fazem referência a este personagem, quando são perguntados sobre seus personagens gays.

Na telenovela *Um sonho a mais* (1985), escrita inicialmente por Daniel Más e depois assumida por Lauro César Muniz, o personagem Volponi (Ney Latorra) se vestiu de mulher e virou a secretária Anabela Freire. No andamento da novela, a personagem Anabela se casa com Pedro Ernesto (Carlos Kroeber), o que, segundo Peret (2005), não agradou ao público nem à censura. Os personagens deram o primeiro selinho de pessoas do mesmo sexo em telenovelas, porém, a censura orientou a Rede Globo para que diminuísse a presença da travesti da novela.

A novela *Roque Santeiro*, sucesso de Dias Gomes e Agnaldo Silva, apresentou o personagem João Ligeiro (Maurício Mattar), que, por não querer ter relações sexuais, fugia das investidas das mulheres da cidade, e, ao ser visto em uma dessas fugas, sofreu com o preconceito do até então melhor amigo Toninho Jiló (João Carlos Barroso), que espalhou para a cidade toda que ele era gay. Esse comportamento mostra algo comum na sociedade, em que homens precisam cumprir um papel social de sempre estar com mulheres, se não, são rebaixados e passam a ser considerados “menos homem” do que os demais.

Em 1985, *Ti-ti-ti*, escrita por Cassiano Gabus Mendes, mostrava o personagem Jacques Leclair (Reginaldo Faria), que se fingia de homossexual para se aproximar das mulheres e as seduzirem sem os maridos perceberem. Em 1986, a novela *Roda de fogo*, assinada por Lauro César Muniz, porém, na maior parte escrita pela casa de criação Janete Clair, mostrava a relação entre Mario Liberato (Cecil Thiré) e Jacinto Donato (Cláudio Cury) que dava a entender que não era apenas profissional. E, em 1987, *Mandala*, escrita por Dias Gomes e Marcílio Moraes, mostrou uma relação de dependência financeira entre dois homens de idades diferentes e sugeriu a bissexualidade do mais novo, que provocou bastante atenção da Censura Federal. (PERET, 2005)

Sassaricando (1987), telenovela de Silvio de Abreu, mostrava um personagem gay bastante escandaloso e afetado, que era interpretado por Jorge Lafond, um dos poucos artistas da época assumidamente gay. Peret (2005) aponta uma abordagem positiva de um casal homossexual feita em *Vale Tudo* (1989), sucesso de Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Bassères. Na trama, o casal Cecília (Lala Deheinzelin) e Laís (Cristina Prochaska) tinha uma relação sólida, até com cenas íntimas, porém bem discretas. A rotina, o trabalho, a

forma como as personagens se relacionavam, assim como os personagens heterossexuais faziam, permitiram uma empatia com o público.

No fim da década, Peret (2005) destaca três telenovelas. *Bebê a bordo* (1988), escrita por Carlos Lombardi, trouxe a personagem Joana Mendonça (Débora Duarte), com aspecto e comportamentos masculinos, que nutria sentimentos por outra mulher; porém, esse amor não correspondido era tratado de forma cômica. Nas novelas das 18 horas, *Pacto de Sangue* (1989), de Regina Braga e Sérgio Marques, ganha destaque na pesquisa, porque inseriu o personagem Bombom (Ricardo Petraglia) com atitudes afeminadas em uma novela de época do horário. E *Tieta* (1989), de Agnaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, mostrava um ator travesti (Rogéria) fazendo uma breve aparição em um papel de um travesti (Waldemar).

Na década de 1990, a telenovela *Mico Preto* (1990), trama de Euclides Marinho, Leonor Bessères e Marcilio Moraes, apresentou os personagens José Luis (Miguel Falabella) e José Maria (Marcelo Picchi), que se relacionavam escondidos e exibiam um comportamento bastante afetado. Em *Barriga de Aluguel* (1990), telenovela de Glória Perez, exibida no mesmo ano, o personagem coadjuvante Lulu (Eri Johnson), também de comportamento afetado, ia aos treinos de futebol para acompanhar seu ídolo Beбето.

Em *Pedra sobre pedra* (1992), outra trama de Agnaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, o personagem Adamastor (Pedro Paulo Rangel) não assume sua homossexualidade, mas mantém uma paixão por seu amigo Carlão (Paulo Betti).

Peret (2005) destaca a novela *Renascer* (1993), escrita por Benedito Ruy Barbosa, na qual foi mostrada uma personagem pseudo-hermafrodita feminina congênita, que, segundo o autor, era confundida por outros personagens da novela como travesti. Buba (Maria Luísa Mendonça) levou o assunto do hermafroditismo para os programas de televisão e revistas de variedades, porém, algumas abordagens, como evidencia o autor, foram equivocadas.

Em 1995, *A próxima vítima*, trama de Silvio de Abreu, trouxe o casal Sandrinho (André Gonçalves) e Jéferson (Lui Mendes), que, com o passar dos capítulos, foi desenvolvendo uma relação afetiva. Devido a tal fato da ficção, o ator André Gonçalves acabou sendo agredido na rua.

Um dado que chamou a atenção na época de exibição da novela foi de que, apesar da abordagem séria e desprovida de elementos de feminilidade em qualquer um dos dois personagens, houve, pelo menos em alguns grupos de espectadores, uma visão estereotipada que seguiu essa linha: quando o ator André Gonçalves foi perseguido e espancado por rapazes na rua, o fato levantou uma discussão sobre porque o ator Lui Mendes nunca foi perseguido. Por “Sandro” ser um nome mais comum na forma feminina e do personagem usar cabelos compridos, além da existência de uma namorada abandonada por Jéferson para ficar com o amigo, indicariam uma possível marcação de papéis masculino (Jéferson) e feminino (Sandro) no casal. O ator que supostamente interpretava o papel feminino teria sofrido a rejeição mais forte por parte de grupos intolerantes (PERET, 2005, p.95).

Explode Coração(1995), de Glória Perez, apresentou um personagem que, de acordo com Peret (2005), de tão indefinido, não agradou ao público em geral e aos ativistas LGBT⁵. Sarita Vitti (Floriano Peixoto) se definia como “uma mulher presa no corpo de homem”, porém, não ficava claro para o espectador se o personagem era transgênero, travesti, dragqueen ou um gaycom características afeminadas. Em 1997, *Zazá*, de Lauro César Muniz, mostrava o jovem homossexual Rô-Rô Pedalada (Marcos Breda), que teve uma participação bem pequena na novela.

Um caso interessante vem com a novela *Por Amor* (1998), de Manoel Carlos. O personagem Rafael (Odilon Wagner) era bissexual e revelou sua condição apenas no final da história. De acordo com Trevisan (2000), tal polêmica foi responsável pelo aumento da audiência da telenovela. “O lado perverso da moeda é que Odilon Wagner viu sua atividade profissional prejudicada: pelo menos duas participações suas em comerciais foram canceladas, pois as empresas não queriam vincular seus produtos à imagem de um bissexual” (TREVISAN, 2000, p.307).

Torre de Babel(1998), outra novela de Silvio de Abreu, apresentou o casal Rafaela (Cristiane Torloni) e Leila (Silvia Pfeifer), que não foi aceito pelo público, forçando o autor a matar as personagens.

Tais reações negativas certamente não ocorreriam caso as personagens lésbicas fossem mal amadas, grosseiras e infelizes, quer dizer, não poderiam criar tanta empatia social com uma imagem positiva. Parece que diante de amores lésbicos o lar brasileiro tanto mais se vulnerabiliza quanto mais essas mulheres forem parecidas com aquilo que a fantasia machista caracteriza como “nossas filhas, irmãs ou esposas” (TREVISAN, 2000, p.306).

⁵Fernandes (2012, p.13 *apud* Fachini; Simões 2009, p.15) explica que a sigla LGBT foi convencionada na I Conferência Nacional GLBT realizada em 2008. Tal denominação foi aprovada nessa conferência e se refere a Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis. “Embora, com a deliberação da I Conferência Nacional, a sigla LGBT venha predominando nos meios ativistas, ela eventualmente assume outras variantes, que inverte a ordem das letras (colocando o ‘T’ à frente do ‘B’), duplicam o ‘T’ (para distinguir entre travestis e transexuais, por exemplo) [em alguns casos também há triplicação do ‘T’, para além de travestis e transexuais; distingui-los dos transgêneros] ou acrescentam novas letras que remetem a outras identidades (como ‘I’ de ‘intersexual’ e/ou ‘Q’ de ‘queer’)”.

Peret (2005) continua seu apanhado e cita o personagem Uálber (Diogo Vilela) em *Suave veneno*(1999), telenovela de Agnaldo Silva. O personagem tinha bastantes trejeitos afeminados e por isso deixava clara sua opção sexual. Na história, sua mãe, Maria do Carmo (Eva Todor),finge que não percebe a homossexualidade, mantendo uma boa relação com o filho. Outro personagem gay da novela era Edilberto (Luis Carlos Tourinho), amigo de Uálber, que se comportava de maneira bem afetada e com o vocabulário típico da comunidade GLBT.

E, fechando o século XX, *Uga Uga* (2000), de Carlos Lombardi, apresentou os personagens Van Damme (Marcos Pasquim) e Maria João (Viviane Pasmanter). O primeiro não era gay, porém, ao posar para uma revista voltada para este público, começa a gerar dúvidas em outros personagens; já a segunda, após uma desilusão amorosa, começa a se vestir com macacões e não ter nenhum tipo de vaidade.

O século XXI, como observado por Peret (2005), apresentou um aumento do número de novelas que trouxeram a discussão de gênero e sexualidade para as histórias. Em 2001, *Um anjo caiu do céu*, escrita por Antônio Calmon, apresentou Paulinho, conhecido como Selmo de Windsor (Cássio Gabus Mendes), que se fingia de gay para atingir sucesso na sua carreira de estilista. Já a telenovela *As filhas da mãe* (2001-02), de Silvio de Abreu, trouxe uma personagem transgênero, Ramona (Cláudia Raia), o que causou um mal estar com a justiça, que considerou o relacionamento da personagem com um heterossexual pesado para o horário. Peret (2005) conta que o Ministério da Justiça tentou intervir em vários trechos da novela.

Em *Desejos de Mulher*(2002), de Euclides Marinho, o público manifestou sua desaprovação nas pesquisas de opinião sobre o relacionamento mais sério e explícito entre os gays Ariel (José Wilker) e Tadeu (Otávio Muller), com isso, focou-se no humor dos personagens, explorando trejeitos e características exageradas.

”Só no ano de 2003, foi grande a proliferação do tema do discurso social da homossexualidade, em detrimento da diferenciação binária masculino-feminino” (PERET, 2005, p.101). Em *Mulheres Apaixonadas* (2003), do autor Manoel Carlos, as jovens Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) enfrentaram problemas na escola onde estudavam por se relacionarem afetivamente; Clara ainda sofria com o preconceito da mãe. No último capítulo, em uma apresentação de uma peça teatral, as personagens dão um selinho. Em *Kubanacan*(2003-04), era mostrado um personagem mais velho, Seu Manolo (Luis Guilherme), que tinha uma relação paternalista com jovens do núcleo pobre da telenovela,

usando do artifício da amizade para ficar mais próximo do malandro Jonny (Daniel Boaventura).

Em *Chocolate com Pimenta*(2003), de Walcyr Carrasco, Peret (2005) ressalta que, de acordo com as pesquisas de opinião feitas pela emissora, um dos assuntos que ajudaram a elevar a audiência da trama foi a presença da personagem Bernadete (Kaiky Brito). Na história, a mãe, Jezebel (Elizabeth Savala), ao saber que teve um menino, passa a criá-lo como se fosse uma menina devido a uma promessa. No capítulo em que se revelou a verdadeira condição de Bernadete, a novela teve picos de audiência de 41 pontos.

Em *Celebridade* (2003), trama de Gilberto Braga, o personagem Vladimir (Marcelo Faria), ao ser enganado pela noiva, posou de sunga, capacete e mangueira (ele era bombeiro na história) e, devido a tal postura, é expulso da corporação. Peret (2005) destaca nesse caso que a imagem indireta de uma homossexualidade proporcionada pela foto causou a expulsão do bombeiro.

Da cor do pecado(2004), sucesso de João Emanuel Carneiro, trouxe o personagem Aberlado(Caio Blat), que queria ser maquiador e sofria com o preconceito da família. De acordo com Peret (2005), a expressão maquiador era usada como sinônimo de homossexual. Ainda em 2004, em *Senhora do destino*, de Agnaldo Silva, as personagens Leonora (Mylla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) se relacionavam, e o autor explorou com o casal desde a aceitação da homossexualidade por Jeniffer até a adoção pelo casal de uma criança. Em outro núcleo da novela, Uiracy (Luis Henrique Nogueira) era um carnavalesco afeminado que causou um certo desconforto entre profissionais que trabalham no carnaval.

Em 2005, a telenovela *América*, trama de Glória Perez, abordou a descoberta da homossexualidade pelo personagem Junior (Bruno Gagliasso). Ele havia sido preparado pela mãe para assumir as fazendas da família, mas na verdade queria ser maquiador e desenhar roupas. O conflito consigo mesmo e depois com a mãe foi bastante explorado. No fim, ele se envolve com um dos peões da fazenda, Zeca (Eron Cordeiro); inclusive, uma cena de beijo chegou a ser gravada, mas a emissora decidiu não levar ao ar.

Belíssima (2005-06), de Silvio de Abreu trouxe, já no final da novela, uma relação lésbica entre as personagens Rebeca (Carolina Ferraz) e Karen (Mônica Torres), que ficou apenas no discurso verbal, não havia cenas de carinho ou intimidade. E, na mesma novela, também já no final, o personagem Gigi (Pedro Paulo Rangel) se envolveu com um rapaz bem mais jovem. Em *Páginas da Vida* (2006), de Manoel Carlos, Marcelo (Fernando Eiras) e

Rubinho (Thiago Picchi) eram namorados e lidavam muito bem com a situação perante aos outros personagens que se relacionavam com o casal.

Um casal gay que mora junto foi mostrado em *Paraíso Tropical* (2007), telenovela de Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Na história, a relação de Tiago (Sergio Abreu) e Rodrigo (Carlos Casagrande) não era uma questão discutida; os outros personagens sabiam e conviviam bem com isso, inclusive, no trabalho de ambos. Em *Duas Caras* (2007-08), Bernadinho (Thiago Mendonça) e Carlão (Luigui Palhares) formam um casal que mora na favela da Portelinha. Enquanto o primeiro é mais sensível e apresenta características afeminadas, o segundo é o oposto e representa o tipo machão.

Em 2008, *A Favorita*, novela de João Emanuel Carneiro, explorou a homofobia através da personagem Stella (Paula Burlamaqui). Ao vir à tona que a personagem era lésbica, a mesma viu seu restaurante amanhecer com pichações de cunho homofóbico. Em outro núcleo, o personagem Orlandinho (Iran Malfitano) faz um casamento de fachada para enganar a família de sua real situação, porém, no final da novela, acaba se envolvendo de verdade com Maria do Céu (Déborah Secco).

Caras e Bocas (2009), trama de Walcyr Carrasco, explorou o típico personagem gay afetado e exagerado, e com isso o personagem Cássio (Marco Pigossi) caiu nas graças do público com o bordão “rosa chiclete”. No remake de *Ti-ti-ti* (2010), de Maria Adelaide Amaral, a abordagem das relações homossexuais e de aceitação por parte da família foi mais explorada, trazendo uma boa discussão para o horário das 19 horas. Na história, após perder o companheiro Osmar (Gustavo Leão), Julinho (André Arteché) encontra no personagem Thales (Amando Babaioff), que a princípio fica confuso com sua sexualidade, uma oportunidade de recomeçar.

Com autoria de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, *Insensato Coração* (2010) mostrou um núcleo gay que contava ao todo com seis personagens. Rodrigo Andrade foi Eduardo, filho de Sueli, interpretada por Louise Cardoso. Ele namorou Paula (Tainá Müller), até que se descobriu gay. Leonardo Miggiarin interpretou Roni Fragonard, que era um gay fashion e com trejeitos. Wendell Bendelack deu vida a Chicão, funcionário do quiosque gay de Copacabana adepto de uma boa fofoca. Marcos Damigo interpretou Hugo Abrantes, que apareceu depois de alguns capítulos. Edson Fieschi viveu um discreto advogado da empresa de Cortez (Herson Capri), e Cristiana Oliveira foi a carcerária Araci.

No decorrer da novela, Miguel Roncato complementou a escalação homossexual com o personagem Gilvan, um menino de 18 anos que, após a morte da mãe, passou a sofrer

preconceito do pai e do irmão e decidiu fugir para o Rio. Como não tinha dinheiro, ele virou um menino de rua até passar pelo quiosque de Sueli (Louise Cardoso), que ao vê-lo ficou sensibilizada e ofereceu comida e moradia ao jovem. Alguns dias depois, Gilvan foi perseguido por pitboys que, ao perceberem que o garoto era gay, o espancaram. No ataque, o personagem é assassinado de forma muito violenta e chocante.

Em uma análise preliminar tudo indica que *Insensato Coração* avança na questão da homo-afetividade em relação às telenovelas anteriores, em exibição às 21h: pela primeira vez em telenovela da Globo um casal gay masculino ganha tanta visibilidade, tornando-se, ao que tudo indica, um dos casais românticos da narrativa. Além disso, *Insensato Coração* progride também em termos de estrutura da narrativa, pois também pela primeira vez há um núcleo homossexual no horário nobre da Globo. Abordar as questões relativas à homossexualidade ou mesmo à homo-afetividade não é novidade, mas, as personagens normalmente gravitam em torno de alguns núcleos que compõem a narrativa. Dessa vez, além de ter vários personagens homossexuais é possível sentir a forte presença de elementos narrativos que fazem a mediação entre a realidade e a ficção formando, assim, uma estrutura coesa – e não fragmentada – que se constitui em um núcleo homossexual (SILVA, 2011, p. 3).

Com o decorrer da novela, a temática sofreu diversas intervenções da alta direção da emissora, e, como foi divulgado pela *Folha de S. Paulo* no dia 19/07/11, os autores foram chamados para uma conversa com o diretor-geral de entretenimento da emissora, Manoel Martins. Na pauta: a determinação da Globo para que a história dos homossexuais Eduardo (Rodrigo Andrade) e Hugo (Marcos Damigo) fosse completamente esfriada no folhetim. Além do corte das cenas, os autores foram instruídos a não carregarem bandeira política, a pararem de fazer apologia pela criação de uma lei que puna a homofobia. Procurada, a Globo, via assessoria, diz que a televisão é um veículo de massa que precisa contemplar todos os seus públicos e faz parte do papel da direção zelar para que isso aconteça.

Walcyr Carrasco, em 2011, repete a fórmula que deu certo, de colocar um personagem homossexual bastante afetado e com bordões populares, criando o personagem Áureo (André Gonçalves), na telenovela *Morde e Assopra*. Miguel Falabella apresenta um personagem travesti (Ana Girafa, interpretado por Luis Salém) em *Aquele Beijo* (2011). E Agnaldo Silva cria o personagem, também bastante afetado e com trejeitos bem afeminados, Crô (Marcelo Serrado), na novela *Fina Estampa* (2011-12). Em 2013, o personagem vira filme de repercussão nacional.

Em 2012, a telenovela *Avenida Brasil*, apresentou a relação de Roni (Daniel Rocha), Suelen (Ísis Valverde) e Leandro (Thiago Rodrigues). No fim da novela, eles terminam morando juntos.

Em 2013, *Sangue Bom* mostrou a reação negativa de público e da mídia quando foi revelado que Filipinho (Josavá Filho), que na história era conhecido em todo o país, era

gay. A novela fez duras críticas ao fato de atores que, por medo de perderem popularidade, não podem se assumir gays.

O que há de perverso nisso é um pouco mais sutil: verifica-se uma proporção direta entre a homossexualidade que a televisão difunde em doses homeopáticas, dentro de suas previsões mais comerciais, e o silêncio que, de um modo ou de outro, ela impõe aos seus atores e atrizes homossexuais na vida real, sob pretexto de prejudicar sua imagem de ídolos. Aliás, toda a instituição comercial em torno da televisão utiliza seus canais para exercer, em diversos sentidos, a censura contra a homossexualidade, de maneira dúbia (TREVISAN, 2000, p.307).

Após todo esse levantamento, notamos que a homossexualidade está presente nas telenovelas, o que não quer dizer que ela é explorada como deveria. Nota-se que, ainda, o público não aceita com bons olhos abordagens mais dramáticas, ou mesmo a exploração da intimidade de casais gays nas novelas.

É visível a presença, cada vez mais constante, de personagens homossexuais nas tramas. Eles também são objetos de muitas críticas. Considerando a telenovela como um “espaço público” para publicizar a intimidade dos personagens, as relações de poder são inseridas nos conflitos familiares. A teledramaturgia convida o público a fazer julgamentos sobre os dramas ali representados. Assim, não seria diferente em relação aos personagens homossexuais. Uma premissa para a aceitação desses personagens na televisão é simples: eles existem na vida real, então podem aparecer na telenovela. Mas quando outras características, como a afetividade e as relações sexuais são evocadas, elas não podem ser representadas. Assim, os gays só podem ser representados dentro da esfera privada e não na esfera pública. Ou seja, manifestações de afeto só podem ser imaginadas na privacidade dos personagens e não em ambientes públicos. De certa forma, essa mesma perspectiva vale para nossa realidade (FERNANDES, 2012, p.139).

A Rede Globo é uma empresa que visa lucro, como qualquer outra. Ao observarmos o percurso das abordagens de personagens homossexuais, notamos uma intensa necessidade de adequação por parte da emissora de produzir histórias que agradem o máximo possível de pessoas, e, se algo incomodar a audiência, opta sempre em tirar ou modificar o conteúdo apresentado.

Homossexuais em telenovelas são sempre temas complicados de abordar quando o autor sai da zona de conforto e os aborda com dramas e conflitos permanentes. Essa característica é resultado de anos de marginalização dos homossexuais, e, pelo o que se viu até o ano de 2014, os autores que desejarem trazer personagens homossexuais terão que necessariamente se preparar para possíveis mudanças em seus textos.

Porém, tal constatação não quer dizer que deixaremos de ver homossexuais nas tramas, muito pelo contrário, eles sempre estarão lá. Mas é importante o entendimento de que eles, e quaisquer outros tipos de personagens, estiveram e estarão nas telenovelas pelo fato de despertarem o interesse do público e em consequência darem audiência.

Na verdade, a presença de um caso homossexual já se tornou uma instituição dentro das telenovelas. Trata-se de um tempero picante usado nos momentos apropriados, garantindo o crescimento da audiência, de maneira calculada, dentro de uma lógica simples: “o assunto ainda gera polêmica, que gera Ibope, que aumenta o faturamento.” Vários autores já vieram a público confirmar que a temática homossexual “mais ajuda na audiência do que causa polêmica”. Curiosamente, tem havido mais ressalvas com relação à presença de lésbicas. (TREVISAN, 2000, p.306).

Com toda a cronologia do uso de personagens gays, homens vestidos de mulher e homens interpretando mulheres, o trabalho agora focará na força que campanhas comerciais e sociais feitas em novelas podem exercer sobre os telespectadores. Os merchandisings comerciais e sociais fazem parte da história das telenovelas e carregam importantes características sobre as mesmas.

3 MERCHANDISING NAS NOVELAS DA TV GLOBO

A prática do merchandising comercial dentro das telenovelas já é bastante antiga, e seu objetivo é o mesmo das publicidades tradicionais veiculadas nos intervalos locais: vender o produto anunciado.

Achar uma única definição para merchandising é uma tarefa complicada. Kunsch (2003, p.78, *apud* NICOLOSI, 2009, p. 38) diz que o merchandising “consiste na comunicação da oferta no ponto de venda, utilizando displays, cartazes, amostras grátis etc., visando destacar e valorizar a presença do produto nos estabelecimentos do varejo”.

Ramos (1986, p.43) recorre à *American Association*, que define o merchandising como “a operação de planejamento necessário para se pôr no mercado o produto ou serviço em quantidades certas e a preço certo”.

Mesmo sendo um termo originado do Marketing⁶ e de suas relações comerciais, o merchandising ganha especificidades quando consideradas a mídia e principalmente as telenovelas em geral, e, no caso específico deste trabalho, as telenovelas da Rede Globo de televisão. Quando se pensa em práticas de merchandising, logo se lembra de cartazes, ações de vendas etc., mas como estamos tratando de um produto com um forte apelo popular, que é a telenovela, não podemos observar o uso do merchandising comercial com os mesmos olhos que o enxergamos nas relações comerciais propriamente ditas.

As telenovelas, com sua alta capacidade de penetração na sociedade, carregam significados diversos. Para que suas intenções sejam bem sucedidas, é necessária a preocupação de como uma intervenção comercial nas histórias será aceita por aqueles que de fato irão “consumir” a telenovela. Sendo assim, não seria possível fazer intervenções comerciais dentro dos capítulos como se fazem em programas de auditório. O público, ao assistir uma novela, quer se reconhecer ali, e por mais que ele saiba se tratar de uma ficção, não será aceita uma quebra tão brusca das características dramáticas.

⁶De acordo com Keller e Kotler (2012, p.3-4), a melhor definição para marketing é a de “suprir necessidades gerando lucro”. Outra definição citada pelos autores é a da American Marketing Association, que o define como “a atividade, o conjunto de conhecimentos e os processos de criar, comunicar, entregar e trocar ofertas que tenham valor para consumidores, clientes, parceiros e sociedade como um todo”. Seu objetivo é buscar o melhor conhecimento e entendimento do cliente, para que, assim, o produto ou o serviço se enquadre a tal ponto às necessidades desse cliente que acabará se vendendo sozinho.

O segredo da telenovela reside na combinação de dois ingredientes: a “ficção sem fantasia” e uma “moral doméstica”. Sincretizando e homogeneizando o real e o imaginário, a telenovela faz da ficção um espelho do real e incorpora ao enredo fatos correntes e situações contemporâneas. Essa apropriação do real se faz a partir de parâmetros morais da instituição familiar, ajustando seus conteúdos ideológicos a determinados sentimentos, costumes e tendências já existentes socialmente (MELO, 1988, p.51).

Pensando nisso, a Rede Globo foi aprendendo com os próprios erros a incorporar dentro da realidade dos próprios personagens os merchandisings necessários para gerar receitas.

Michéle e Armand Mattelart (1989) explicam que as regulamentações de tais práticas comerciais nas novelas são pouco divulgadas, por isso não existe uma tabela de como seriam cobradas das empresas as inserções feitas durante os capítulos. Os merchandisings das novelas, de acordo com os autores, custam em média 40% a mais do que as publicidades convencionais.

Todos os envolvidos na cena (atores, diretores, cameramen, equipe de produção) também participam dos ganhos, e quem fecha esses acordos é a Apoio, agência criada pela emissora carioca para avaliar possíveis parceiros para a divulgação de produtos dentro do contexto da história que estiver no ar.

Jorge Adib (*apud* RAMOS, 1986, p.82), Presidente da Apoio, conta que existem dois tipos de clientes para a emissora:

No primeiro caso, são os produtos, que a novela precisa para tapar marcas, ou seja, produtos de largo consumo, de presença obrigatória que devem aparecer identificados para que a cena seja verossímil. No outro caso, a produção não precisa do produto e ele entra.

Afim de aprofundar o entendimento sobre o assunto, propõe-se uma distinção entre merchandising comercial e social, veiculados nas teledramaturgias da TV Globo, considerando suas especificidades e objetivos próprios.

3.1 MERCHANDISING COMERCIAL

Michéle e Armand Mattelart (1989, p.74) apresentam uma definição para merchandising comercial utilizado dentro das tramas, considerando os elementos envolvidos em uma produção de telenovela: “[...] trata-se de inserir mensagens comerciais no texto e na imagem (diálogos, ambiente, personagens), transformando tudo o que povoa o espaço de um capítulo em mídia”.

Já Ramos (1986, p.43) explica merchandising de forma mais genérica: “[...] é a publicidade fora dos intervalos comerciais, em nosso caso, integrando o contexto das novelas. Articula-se em nível inconsciente, indireto e subjetivo. Geralmente, se baseia na Exibitécnica, isto é, a técnica de expor, exhibir e dispor de produtos”.

Está claro que existe uma diferença entre a publicidade comum, como já estamos acostumados a ver, e a prática do merchandising dentro dos folhetins, porém, ambos são utilizados para os mesmos objetivos.

O *merchandising* é a publicidade implícita que se faz no interior da ficção, durante o decorrer da ação na telenovela. Criada no texto pelo próprio autor, essa publicidade é inserida no fluxo narrativo, na corrente ficcional, e dela passa a fazer parte. Difere da publicidade comum, que aparece desligada da ficção, é explícita e se assume como tal, o *merchandising* disfarça e tenta passar pelo o que não é. No entanto, o *merchandising* cumpre, afinal, o mesmo papel: funciona como promotor de vendas. Inserem-se no corpo de uma telenovela cenas que mostram bancos, tratores, marcas de bebida, automóveis, lojas, grifes, etc., cenas em que os personagens agem e se comportam como tal, de forma coerente com seus antecedentes (PALLOTINI, 1998, p.128).

Por mais que estejam encobertos em um texto ficcional, os merchandisings comerciais nas novelas são pautados por recursos empregados para convencer a audiência, como mostrar o produto, dizer suas qualidades, evidenciar suas funções, enaltecer as vantagens e ainda mostrar que tal produto pode fazer parte do cotidiano daquela pessoa, assim como está fazendo parte da rotina do personagem.

Carlos Eduardo Novaes, autor da novela *Chega Mais* (1980), foi contrário à prática de merchandising nas telenovelas. Michèle e Armand Mattelart (1989) explicam que o autor alegava que tal prática estava reduzindo a qualidade das novelas. O novelista resistiu a tais intervenções, uma vez que a comercialização dentro da trama iria implicar em mudanças em seus personagens. De acordo com os autores, Carlos Eduardo Novaes nunca mais fez outro trabalho na emissora.

Na contramão deste pensamento, Janete Clair (*apud* MATTELART; MATTELART, 1989, p.76) argumentava que não via problema em tal inserção, uma vez que as novelas refletem o cotidiano: “Como vem sendo feito, acho viável e natural. A novela retrata situações do cotidiano. Ora, se um personagem está cozinhando numa cena e aparece o condimento que está colocando na comida, é justo que alguém pague por isso”.

Dias Gomes (*apud* MATTELART; MATTELART, 1989, p.120) reconhecia a necessidade do uso dos merchandisings nas novelas:

Tanto os comerciais quanto o *merchandising* são regras do sistema capitalista, e é preciso aceitá-los, a não ser que se esteja contra o próprio sistema capitalista. Pessoalmente, eu sou contra, mas vivo dentro dele, porque não sou uma ilha.

Trindade (1999 *apud* NICOLOSI, 2009) defende a ideia de que a primeira vez que se usou merchandising em telenovelas foi em *Beto Rockfeller* (1969 – TV Tupi), quando o ator Paulo Gustavo, que vivia o protagonista Beto, acordava depois das noites de festas e bebidas com ressaca e tomava o efervescente AlkaSeltzer, da Bayer.

Ramos (1986) cita Muniz Sodré (1981), que conta que acidentalmente uma garrafa de conhaque foi colocada em cena da novela *Cavalo de Aço* (1973) e acabou por chamar mais atenção do que a própria ação dramática. Na época em questão, não se sabia que se estava fazendo merchandising.

A TV Globo se aperfeiçoou e passou a fazer do merchandising uma importante fonte de receita, e por mais que o público esteja apenas acompanhando uma história de ficção, ele é bombardeado de mensagens incentivando o consumo. Nicolosi (2009) explica que os logotipos das marcas e os serviços das mesmas são inseridos no contexto da cena e nas relações dos personagens, fazendo com que, ao se envolver com a trama, o espectador absorva a mensagem do produto e se convença de que ele é, de fato, o melhor.

Nicolosi (2009) explica que foi a partir da década de 1980 que a TV Globo de fato sistematizou o uso do merchandising e ao mesmo tempo firmou seu padrão de qualidade. Com essa sistematização, foram criadas inserções nas tramas mais próximas da publicidade tradicional, em que o personagem fala das vantagens do produto, diz o porquê de usá-lo etc.

Na novela *Paraíso Tropical*, de Gilberto Braga (2007), ocorreu um dos merchandisings mais caros que se tem conhecimento. A marca de carros Citroën utilizou uma cena de dois minutos de duração para a divulgação de um dos seus carros. O preço de tal intervenção ficou estimado em R\$ 1 milhão, isso sem contar o cachê dos atores, que variam entre 5% a 30% (NICOLOSI 2009).

No sentido de exemplificar alguns importantes produtos e de que forma foram veiculados através dos folhetins, citam-se aqui alguns exemplos de merchandising utilizados pela emissora carioca.

Na novela *Gabriela* (1975), de Jorge Amado, o bar do personagem Nacib só servia cerveja Antártica. Dias Gomes cria em *Saramandaia* (1976) uma farmácia para divulgar um remédio analgésico. Os cosméticos foram explorados por Mário Prata em *Estúpido Cupido* (1976-77) (RAMOS, 1986).

Ramos (1986) mostra que vários foram os produtos inseridos nas novelas nos anos 1975-76 com o intuito da venda. Entre eles, podemos destacar Calças Lewi's, leite Paulista, Banorte, Bamerindus, Aplub, Vasp, Volkswagen, General Motors etc. Enquanto alguns

produtos ganhavam bastante destaque na trama, outros causavam problemas para a legitimidade da história. A novela *Coração Alado* (1980-81), de Janete Clair, mostrava um personagem sempre tomando Coca-Cola, mas, como na história ele era diabético, causou um problema para a produção, uma vez que médicos reclamaram.

Na novela *Corpo a Corpo*, de Gilberto Braga (1984-85), vários personagens eram vistos fumando cigarro Salem. Assim, a Rede Globo, para não ver sua imagem prejudicada, como incentivadora do fumo, produziu grandes reportagens falando sobre os males causados pelo cigarro e pela bebida (RAMOS, 1986).

O merchandising ganhou nas novelas da Globo tamanha força que o seu uso assumiu prioridade, até mesmo sendo responsável por mudança na própria sinopse de algumas tramas. O autor Silvio de Abreu, quando entregou a sinopse de *A Guerra dos Sexos* (1983-84), passou por este dilema. Ramos (1986) conta que a trama idealizada pelo autor contava com uma loja de departamentos como uma das principais locações, porém, Silvio foi informado pela direção da emissora que tais lojas haviam caído de moda, e que o ideal era fazer a história se passar em um shopping center. A emissora não teria condições financeiras de bancar um contrato com alguma loja de departamentos, em contrapartida, seria mais fácil achar um shopping que aceitasse se envolver na produção. Assim, saem as lojas de departamentos e entra o shopping Eldorado.

Pallottini (1998) conta que um conhecido autor de novelas teve que mudar o rumo de sua história, uma vez que o mesmo iria denunciar, na sua trama, uma multinacional de leites devido aos seus procedimentos econômicos. O problema se estabeleceu no fato de que a empresa idealizada pelo autor fabricaria o mesmo tipo de produto de uma das principais anunciantes do horário em questão, e ainda teria seus comerciais transmitidos nos intervalos da novela. Como toda empresa visa lucro, o autor modificou a trama, e a multinacional de leite virou uma empresa de máquinas e produtos químicos.

Algumas marcas consolidaram-se no mercado através do merchandising feito nas novelas, como, por exemplo, o caso do Sorvete Sem Nome⁷. Em 1982-83, o sorvete Sem Nome queria se firmar com o público e decidiu entrar em duas produções da emissora. Uma era a novela das 18 horas, de Benedito Ruy Barbosa, chamada *Paraíso*, e a outra era *Sol de Verão*, de Manoel Carlos, que era veiculada às 20 horas (RAMOS, 1986). Foram feitas

⁷De acordo com Ramos (1986), a empresa havia sido batizada de Hébon, porém, a Kibom, que já havia registrado tal marca, proibiu a utilização do nome. Luiz Fernando Martins, proprietário da marca, decidiu colocar o nome Hérium, mas foi aconselhado por publicitários a usar a marca Sem nome, e com isso lucrou com a publicidade gratuita devido à briga com a marca Kibom.

modificações nos roteiros, e na novela de Benedito Ruy Barbosa foi necessária a criação de um espaço onde as pessoas se encontrassem casualmente para tomar sorvete. O resultado foi super positivo para a marca. Após a vinculação de sua imagem na novela, a marca passou a ser a maior vendedora de sorvete artesanal do país (RAMOS, 1986).

Diálogos também são importantes instrumentos para a eficácia de um merchandising. Em diversas novelas, foi se atribuindo a imagem de que, para ser uma pessoa responsável, que pensa no futuro, era necessário colocar o dinheiro na caderneta de poupança. Ramos (1986) comprova, através do diálogo entre os personagens Danilo (Carlos Augusto Strazzer) e Helena (Dora Pellegrino), da novela *Livre para voar* (1984-85), escrita por Walter Negrão com coautoria de Alcides Nogueira, a força que o texto apresenta para legitimar uma ação:

- Você vai deixar o dinheiro parado?,perguntou ela.
- Não. Botei o dinheiro na Poupança.
- Helena, satisfeita, sorriu:
- Agora, eu acredito que você é um grande homem.

O Governo Federal também se utilizou desse recurso na novela *Marrom Glacê* (1979-80), de Cassiano Gabus Mendes. O garçom Oscar (Lima Duarte) passou parte da novela comprando bilhetes da loteria e torcendo para que um dia fosse sorteado. Com o passar dos capítulos e a certeza de que as pessoas já haviam se convencido de que apostar na loteria era uma boa opção para quem queria enriquecer, o personagem finalmente é sorteado (RAMOS, 1986).

Um caso diferente aconteceu na novela *Sem lenço, sem documento* (1977-78), de Mário Prata. De acordo com Ramos (1986),a bicicleta feminina Caloi Ceci foi lançada na novela para o público. Neste caso, o merchandising foi quem gerou a publicidade. Com isso, após a inserção dentro da telenovela em questão, a empresa lançou tal produto para o público.

Outro caso é o merchandising sendo utilizado para mostrar novidades de empresas. Ramos (1986) cita que o Banco Itaú utilizou a novela *PãoPãoBeijoBeijo* (1983) para apresentar à audiência uma nova tecnologia. Na história, Ciro (Claudio Marzo), em um dos capítulos, ensinava o nordestino Soró (Arnaud Rodrigues) a utilizar os computadores do banco. Com isso, milhares de espectadores aprendiam, sem perceber, como utilizar esse novo serviço.

Em exemplos mais recentes, temos a novela *Belíssima* (2005), de Silvio de Abreu. A personagem Katina (Irene Ravache) vai até à fábrica da empresa de cosméticos Natura. Em toda a cena, as câmeras capturam as partes da fábrica e mostram a personagem encantada com o lugar. Depois, a responsável por recepcionar a personagem explica que os produtos são

feitos de forma sustentável e, na sequência, o que de fato seria isso. É mostrado que a empresa se preocupa com a maneira com que as matérias primas são retiradas da natureza de tal forma que impacte menos possível o meio ambiente.

Na novela *Caminho das Índias* (2009), de Gloria Perez, a personagem Leinha (Julia Almeida) chega em casa com sacolas da loja C&A e mostra para a mãe as roupas que comprou, explicando que as peças são de uma nova coleção. Enquanto as duas olham as peças, o texto volta para a história da novela, dando com isso a sensação de aquele momento fazer parte da rotina das personagens.

Na novela *Sangue Bom* (2013), de Maria Adelaide Amaral e Vicent Villari, a personagem Giane (Isabelle Drummond) é a estrela de uma campanha da marca Hering, e, ao vestir as roupas, a personagem Silvia (Mila Moreira) enaltece a beleza das peças e explica que a marca está lançando sua coleção de verão.

Não podemos esquecer que o público que assiste às novelas é bem amplo, por isso tudo tem que ser muito bem explicado, para que a mensagem atinja toda a audiência.

Os exemplos citados acima e tantos outros refletem a busca incessante da Rede Globo pela receita através de merchandising, e também a aceitação por parte das empresas de que essa prática comercial dá certo, valendo a pena o investimento.

O merchandising comercial dentro das telenovelas é um dos vários pontos que podem ser associados ao sucesso das mesmas dentro do país. Já visando esse poder de penetração, as empresas não se colocaram contra pagar o investimento de ver seus produtos sendo divulgados nas novelas, muito pelo contrário, investiram e investem pesado nessa prática. Na verdade, foi criado mais um importante canal de divulgação (além da publicidade tradicional), que corroborou com a teoria de que as novelas são, sim, um importante e poderoso meio de influência da sociedade.

Veremos agora uma divisão que tipifica as intervenções de merchandisings comerciais feitas no decorrer das histórias. Em sua pesquisa, Nicolosi (2009) apresenta categorias em que os merchandisings voltados para o lado comercial podem ser caracterizados. De acordo com a pesquisadora, tais categorias são aceitas por Schaivo (1995), Trindade (1999) e Castro (2005):

Categoria	Característica	Novela
Menção ao texto	Personagem fala explicitamente o nome da marca em algum capítulo.	<i>Viver a Vida</i> (2009-10) - Personagem secundária mostra produtos da marca Natura para a personagem Mia (Paloma Bernardi), falando explicitamente o nome da marca, mostrando vantagens dos produtos, enaltecendo o fato da empresa ter uma preocupação com o meio ambiente.
Uso do produto ou serviço	Personagem mostra como se utiliza determinado produto, dando o devido destaque para uma marca em específico.	<i>Páginas da Vida</i> (2006-07) - Miroel (Ângelo Antônio) chega falando em seu celular Nokia (6101), porém, não cita as qualidades do produto no texto.
Conceitual	Personagem, por intermédio de um diálogo, explica vantagens de um determinado produto.	<i>Dois Caras</i> (2007-08) - Maria Eva (Letícia Spiller) volta do supermercado (no caso, Extra) e fala de todas as vantagens do local e dos preços mais baixos.
Estímulo Visual	Necessário o recurso de captar bastante a imagem de determinado anunciante, que ficará de pano de fundo enquanto a cena ocorre normalmente na novela.	Em <i>Amor à Vida</i> (2013-14), Amadeu (Genézio de Barros) vai até um caixa eletrônico do banco Itaú fazer uma retirada. Na cena ele não faz propaganda do banco, apenas é mostrado o personagem usando o caixa eletrônico do banco.

Vimos, assim, como as novelas incorporaram a prática do merchandising vindo do marketing para seus textos, e com isso possibilitaram uma importante forma de ganhos financeiros. A partir de agora, iremos adentrar na prática do marketing voltado para o lado social. Assim como existem as aplicações de um marketing puramente comercial, o lado social também é bastante relevante para os responsáveis pelo marketing das empresas.

3.2 MERCHANDISING SOCIAL

Keller e Kotler (2012, p.690) mostram que as empresas que se preocuparem em inovar, buscando soluções “socialmente responsáveis”, irão ter maiores chance de obter sucesso. Levando isso em conta, eles apresentam o conceito de marketing para causas (que é chamado de marketing para causas sociais por Pringle e Thompson), que “relaciona as contribuições da empresa em prol de determinada causa com a disposição direta ou indireta dos clientes de manter transações com essa empresa e, assim, gerar receita para ela”.

Pringle e Thompson (2000, p.3) definem marketing para causas sociais “como uma ferramenta estratégica de marketing e de posicionamento que associa uma empresa ou

marca a uma questão ou causa social relevante, em benefício mútuo”. Um exemplo clássico é o da empresa italiana Pizza Express. Peter Boizot, em 1965, criou essa rede que, ao se incorporar à organização Belgo Group, cresceu vertiginosamente na Inglaterra e se expandiu internacionalmente.

Peter foi o idealizador de um dos primeiros exemplos de marketing para causas sociais na Inglaterra. Sua ideia, que persiste até hoje, consiste na seguinte regra: no cardápio, existe uma pizza chamada Veneziana; no próprio menu, há a informação de que, se o cliente optar por tal pedido, é realizada uma doação no valor de 25 pennies para um fundo de ajuda chamado “Veneza em Perigo” (PRINGLE e THOMPSON, 2000).

Segundo os autores, a cidade corre o risco de afundar, perdendo toda a sua riqueza histórica e cultural. Foi realizado um levantamento e constatou-se que, até 1998, 25 anos dessa prática, foi arrecadado para o fundo o valor de 804.123 libras.

O ponto distintivo nas campanhas de MCS é que elas são promovidas por si mesmas. Visto que a rede Pizza Express não faz propaganda, a empresa manteve uma atitude coerente, praticamente não tendo divulgado seu compromisso com o fundo “Veneza em Perigo” e limitando-se apenas a esclarecer no menu que na venda de uma pizza Veneziana são doados 25 pennies à causa. Evidentemente, eles tiveram cobertura de RP, mas não houve uma tentativa planejada de divulgar seu apoio ao Fundo (PRINGLE, THOMPSON, 2000, p.95).

Outra característica importante acerca dessa prática é a longevidade. Existe diferença entre marketing para causas sociais e promoções de caridade. Estas são, por definição, de curtos prazos, sua realização de fato é pontual, e a ajuda recebida é para um momento específico. Já aquele tem como característica básica a longa duração. “A campanha de Marketing para causas sociais procura uma mudança fundamental e de longo prazo, tanto na imagem da marca quanto na abordagem que será usada para trazer a questão da causa: na campanha MCS a visão é estratégica e não tática” (PRINGLE; THOMPSON (2000, p.96).

Um ponto importante a se levantar é o apelo comercial que uma prática social implica para uma marca. Pringle e Thompson (2000) argumentam, baseados em pesquisas, que as empresas que se utilizam de uma boa campanha de Marketing para Causas Social obtêm maior chance de influenciar os compradores do que as formas mais tradicionais de comunicação.

A seguir, serão expostas, pelos autores (PRINGLE e THOMPSON, 2000, p.114), algumas pesquisas, de diferentes fontes, realizadas entre 1996 e 1997, na Inglaterra, que comprovam a força do Marketing para Causas Sociais para a consolidação da marca. Vale ressaltar que as pesquisas, mesmo não sendo recentes, conseguem elucidar bem claramente a

importância de marcas incorporarem o Marketing para Causas Sociais dentro de suas realidades.

PESQUISAS

76 % dos entrevistados admitiram a probabilidade de mudar de marca se esta for associada a uma boa causa, quando o preço e a qualidade são iguais.
--

76 % dos entrevistados admitiram a probabilidade de mudar de varejista se este for associado a uma boa causa, quando o preço e a qualidade são iguais.
--

Fonte: The Cone/Roper Cause-Related Marketing Trends Report 1997.

Outros dados levantados na Inglaterra:

PESQUISAS

86 % dos consumidores têm uma imagem mais positiva das empresas que vêm fazendo algo para tornar o mundo um lugar melhor.

61% dos consumidores mudariam de loja se a outra fosse associada a uma boa causa.

64% dos consumidores pensam que o Marketing para Causas Sociais deveria ser parte padrão dos negócios de uma empresa.

Fonte: The Winning, Business in the Community/ Research International 1996.

Quanto ao custo que isso gera, também foi realizada uma pesquisa que mostra como os consumidores se comportariam se uma empresa que investisse em Marketing para Causas Sociais tivesse que aumentar o preço do produto:

PESQUISAS

64% dos consumidores estão dispostos a pagar um pouco mais por um produto associado a uma causa social – em média 5% a mais.
--

20% da população se dispõem a pagar 10 a mais, pela causa certa.
--

37% dos consumidores <i>sempre</i> se recusam a comprar um produto porque eles <i>não gostam</i> da empresa que o fabrica – e 37% dizem que <i>às vezes</i> isso ocorre.
--

Fonte: The Winning, Business in the Community/ Research International 1996.

As mensagens sociais nas telenovelas da Rede Globo foram sendo introduzidas pelos autores no contexto da própria história, não existindo com isso uma fórmula para que tais incursões fossem realizadas. Cabe ressaltar que da mesma forma que o Marketing para Causas Sociais busca um benefício mútuo entre sua marca e a causa que ela irá investir, a Rede Globo, com a inserção do merchandising social em suas telenovelas, também buscará uma resposta em audiência.

Nas telenovelas brasileiras, uma primeira experiência em transmitir mensagem social na TV Globo em parceria com a TV Cultura foi em *Meu Pedacinho de Chão*, de Benedito Rui Barbosa. Esta novela foi veiculada em 1971-1972.

A proposta de Pedacinho... foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças (tracoma, tétano, verminose), levá-lo para uma sala de aula, dar-lhe melhores condições de higiene e ao mesmo tempo mostrar o interesse das classes patronais (fazendeiros e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria e seus problemas... Como este foi o período de desenvolvimento do Mobral eu tentei com Pedacinho... ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava (BARBOSA *apud* ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1998, p.79).

As telenovelas brasileiras, através de seus discursos, foram adaptando esse perfil social para as audiências e, através dos capítulos, foram inseridos temas sociais de relevância para a sociedade.

Schiavo (2002) argumenta que, para ser assertivo, o merchandising social precisa refletir os anseios dos telespectadores, representar as necessidades da audiência, uma vez que sua permanência na história só se consolidará se for aceita por quem assiste. “O merchandising social tem por objetivos: difundir conhecimentos, promover valores e princípios éticos e universais” (LOPES, 2009, p.21).

Da mesma forma que existe uma preocupação dos autores de fazer do merchandising comercial algo embutido na realidade dos personagens, para não comprometer o andamento da história, também é preciso inserir as mensagens sociais de uma forma que não comprometa as ações dos personagens na narrativa contada. O público precisa visualizar que tais mensagens podem, sim, fazer parte do seu cotidiano; é necessário que o telespectador acredite ser completamente possível incorporar aquilo que vê na sua realidade.

De acordo com Shiavo (2002, p.4), a rede Globo de Televisão, em 1995, “[...] sistematizou as ações de merchandising social junto às áreas de gestão e produção”, e foi no ano de 1999 que a alta direção da casa assume de vez tal postura em suas novelas, reconhecendo tal ação “[...] como uma das mais bem-sucedidas alternativas para a concretização de sua função social”. Vale ressaltar que, antes dessa sistematização, houve merchandising social em novelas, mas isso será tratado na unidade seguinte.

Independente de se usar Merchandising comercial ou social, o importante é entendermos, quando se trata de telenovelas, como tudo é minimamente pensado. Nada acontece por acaso, pelo menos não depois da consolidação do padrão Globo de produção. As telenovelas entram nas nossas casas com mensagens diversas, que cumprem diferentes papéis dentro da sociedade, desde entreter a educar. Os produtos apresentados se incorporam naquela

imagem construída e implicitamente vão nos convencendo de que são os bens necessários para alcançarmos aquela realidade.

Em contrapartida, essa mesma influência, que a todo instante nos faz ter a necessidade do consumo, pode ser usada para colocar em discussão temas de relevância social. Levando em consideração esse poder de penetração das telenovelas, podemos considerar que algumas discussões sociais só atingirão a grande massa se forem veiculadas nessas produções.

3.3 O MERCHANDISING SOCIAL NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

A veiculação de mensagens sociais, com o intuito de discutir os temas de relevância para a sociedade, é chamada por Lopes (2009) e Shiavo (2002) de merchandising social. Tal prática das novelas consiste em tratar de temas como alcoolismo, doenças, adoção, preconceito etc., de forma a esclarecê-los e ainda propor iniciativas que possam intervir de maneira positiva na questão abordada.

O merchandising social é a inserção sistematizada e com fins educativos de questões sociais nas telenovelas e minisséries. Com ele, pode-se interagir com essas produções e seus personagens, que passam a atuar como formadores de opinião e agentes de disseminação das inovações sociais, provendo informações úteis e práticas a milhões de pessoas simultaneamente de maneira clara, problematizadora e lúdica (SHIAVO, 2002, p.1).

As novelas, assim, além de sua função de entreter, ao longo dos anos foram assumindo também o papel de esclarecer e discutir assuntos que muitas vezes ficaram à margem da sociedade. Sua força de penetração é um dos principais impulsionadores para que autores tratem de temas que irão alcançar diversos nichos da sociedade e que, com isso, possam interferir de maneira muito mais decisiva e eficaz no cotidiano das pessoas.

A utilização do merchandising social nas telenovelas da Globo possibilita, mesmo que de maneira generalista, minorias ganharem adeptos de suas causas, uma vez que o assunto será abordado de diferentes perspectivas. Seu uso em telenovelas permite que pessoas com doenças ganhem esperança de verem o número de doadores aumentarem, o preconceito se tornar mais inaceitável, projetos de leis ganharem força, e várias outras intervenções no ciclo social.

Na década de 1990, Hamburguer (2005) conta que as novelas ganharam um caráter de “intervenção”. Alguns autores optam em mostrar em suas histórias temas sociais de

maior afinidade e, com isso, passam a intervir nessas questões através de ações e falas dos personagens.

O caráter folhetinesco do gênero, escrito enquanto vai ao ar e aberto a interferências externas à narrativa, presente no flerte com o documentário, abre-se para ações de “marketing social” que muitas vezes envolvem mais que a eventual publicidade de algum trabalho beneficente. Essa vertente da novela parece resultar do trabalho de autores que, ao contrário da antiga concepção pluralista que negava a capacidade de mudança do veículo, assumem e procuram manipular o poder transformador do meio televisivo em ações que se justificaria por seu caráter de unanimidade. O ecletismo do gênero, que admite referências políticas, musicais, de moda e consumo no mesmo registro, permanece. (HAMBUGER, 2005, p.134).

Desidério (2013) explica que o uso do merchandising não é apenas um posicionamento social da emissora. Após a considerável perda de audiência que as emissoras sofreram na década de 1990, a Rede Globo viu no uso dessas ações sociais uma estratégia na busca pela audiência. Vale ressaltar que “[...] de fato, o merchandising social se tornou estratégia para ajudar a vencer a ‘luta’ pela audiência nessa última década, mas também um elemento de estruturação narrativa das telenovelas” (DESIDÉRIO, 2013, p.61).

Um importante ponto levantado por Bolños (2006, p.6 *apud* DESIDÉRIO, 2013, p.60) é a durabilidade dos reflexos provocados pelas ações de merchandising na sociedade.

Com o *merchandising* social, grandes temas nacionais ou universais são apresentados, constituindo-se uma ficção de esfera pública, a serviço da forma mercadoria. O interesse pelo tema dura enquanto durar a telenovela, promovendo inclusive mobilizações provisórias, distorcidas, parciais e auxiliares da pedagogia capitalista para o consumo. Para o maior êxito dessas ações, veiculadas principalmente na telenovela das 21 horas (e que se esboça como proposta nas demais emissoras, sendo fácil prever que logo será disseminada, frente os excelentes resultados que vem obtendo), a Globo trabalha as idéias escolhidas extensivamente. Maximizando a midiáticação do tema escolhido, através de outros espaços de sua programação e dos muitos outros negócios de comunicação que mantém.

O merchandising social apresenta várias fases, quando observada sua utilização nas telenovelas da Rede Globo. Shiuvo (2006, p.2-3) aponta a fase inicial entre os anos de 1984 a 1990: “[...] procedeu-se a um profundo e detalhado diagnóstico da área que se pretendia trabalhar”; e ainda “[...] foram estabelecidos os princípios ético-morais que seriam seguidos no trabalho, as suas diretrizes gerais e os principais métodos, mecanismos e instrumentos a serem empregados”.

A segunda fase compreende o período que vai de 1991 a 1995. De acordo com Shiuvo (2006, p.3), tal fase teve que lidar com as “[...] dificuldades naturais surgidas do próprio ineditismo inerente ao trabalho”. Nessa segunda fase, Shiuvo (2006) aponta que ocorreram um total de 764 ações de merchandising social, uma média de 127 ao ano. Entre os anos de 1996 e 1998, o autor aponta que ocorreu a legitimação e consolidação do merchandising social.

Assim, estabelece-se na emissora, de acordo com o autor (SHIAVO, 2002, p.4), uma “[...] cultura de abordagem das questões sociais em todos os níveis de sua programação diária, sempre com uma clara intencionalidade socioeducativa”. No período de 1996 a 2005, Shivo (2006) conta que foram contabilizados um total de 10865 ações de merchandising social em 46 novelas exibidas.

Lopes (2009) aborda em sua pesquisa que a novela se tornou uma das principais formas de divulgar e discutir problemas sociais de relevância para a sociedade, funcionando como “recurso comunicativo”. Para se chegar a esse conceito, levam-se em conta ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas, que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura do país. A autora (LOPES, 2009, p. 33) ressalta a mudança de abordagem de temas sociais na década de 1990.

Na história que a telenovela tem construído ao longo dos anos, a matriz melodramática – forma de narrar – foi se repetindo, porém incorporando a novidade, o acontecimento e transformando-se segundo as demandas sociais de cada contexto histórico. Nessa evolução histórica da matriz do melodrama persegue-se o efeito de verossimilhança a partir do aprofundamento do tratamento <<naturalista>> de temáticas sociais nas tramas, notadamente na década de 1990, superando a proposta <<realista>> dos anos 1970.

A mera ocorrência de uma situação na trama não a caracteriza como um recurso de merchandising social. Lopes (2009) esclarece que, para que tal conceito possa ser identificado, é necessário mostrar: ações punitivas, reparadoras, preventivas ou protetoras; os problemas, as causas, propor possíveis soluções; hábitos que possam acarretar em consequências positivas ou negativas; a importância de se aceitar as diferenças, outros pontos de vista e respeitar a opinião do outro. Porém, “[...] é preciso ter cautela ao se afirmar que os temas explorados conseguem ecoar e mobilizar o público; é necessário compreender a diversidade de público e a ‘vivência’ desses temas pela sociedade” (DESIDÉRIO, 2013, p. 61).

Vários fatores precisam estar em sintonia para que, de fato, um merchandising seja desenvolvido em uma telenovela. Lembrando que todo esse processo depende do fato da história em questão estar agradando o público, pois sem audiência, nenhuma produção consegue se manter.

Para ser efetivo em seus propósitos de alavancar e sustentar mudanças comportamentais junto aos telespectadores, o merchandising social deverá estar em conexão direta com as expectativas gerais da sociedade. Além disso, sua efetividade também depende da aceitação da novela pela audiência. Sendo a telenovela um produto de *edutainment* dirigido a grandes audiências, as expectativas do público telespectador também devem ser levadas em consideração. Isso implica elaborar cenas e/ou situações socioeducativas mais próximas ao cotidiano dos telespectadores, fundadas nas questões sociais que mais o preocupam, no momento (SHIAVO, 2002, p.2).

Motter e Jakubaszko (2005) propõem categorias que avaliam a forma como questões sociais são tratadas nas novelas: debate intenso; debate presente; e pequenas inserções, menções passageiras. Em relação a debates mais intensos, as autoras definem que uma questão é tematizada dentro de uma novela quando a trama discute um determinado assunto por inteiro, dando a esse um grande destaque e importância no decorrer da história, tornando-o foco central.

Ainda dentro da categoria de debates mais intensos, outra forma é a denúncia. “Uma telenovela faz a denúncia quando aponta para problemas presentes em nossa sociedade, dando importância à questão, mas tratando-a de modo menos frontal, mais lateral” (MOTTER; JAKUBASZKO, 2005, p.10).

Quando o debate está presente, as categorias listadas pelas autoras são: discussão, que são ações mais pontuais e focadas no discurso verbal; crítica de valores, comportamentos e práticas sociais através de diálogos e cenas; e contribuição, no intuito de desconstruir estereótipos e preconceitos e ainda fazer denúncias, e que são geralmente passadas de uma maneira bem educativa e didática.

Em pequenas inserções, menções passageiras ocorrem subcategorias: mostrar, lembrar e questionar. Mostra-se algo quando não há discussão ou qualquer julgamento de valor; a lembrança se dá quando eventos, fatos ou elementos da realidade são ditos nos diálogos; e os questionamentos provocam a dúvida sobre aquilo que é dito como normal pela sociedade.

Dois autores se destacam no uso dessa ferramenta. Manoel Carlos e Glória Perez pegaram para si a característica de incluírem em suas telenovelas mensagens sociais que podem, de alguma maneira, modificar a vida de quem está assistindo. Para conseguirem atingir esse patamar, eles usam, inclusive, recursos não ficcionais dentro da história, como evidencia Desidério (2013, p.57):

Algumas de suas telenovelas privilegiam, hibridamente, a presença de personagens ficcionais e não ficcionais. Noutros termos, optaram por inserir nas tramas o merchandising social e pessoas não ficcionais para acentuar o propósito das ações didáticas em prol da conscientização e educação relativas aos temas abordados.

A novela *O Espião* (1974), de Dias Gomes, já mostrava, de acordo com Lopes (2009), uma campanha a favor do meio ambiente, apesar de ainda não ter a denominação de merchandising social. A autora cita outras intervenções feitas por autores da rede Globo em suas novelas na década de 1990 e anos 2000. Em *Explode Coração* (1995), de Glória Perez, foi feita uma divulgação de ONGS, e a novela mostrava mães de crianças desaparecidas. Em *O Rei do Gado* (1996), de Benedito Ruy Barbosa, o Movimento Sem Terra ganha espaço no

horário das oito, e dois senadores da república marcaram presença no velório de um senador fictício.

Em 1997, duas novelas fizeram uso desse recurso. *A Indomada*, de Agnaldo Silva e Ricardo Linhares, e *Zazá*, de Lauro César Muniz, trataram respectivamente do trabalho infantil e da AIDS.

Shiavo (2002) coloca em destaque a novela *Laços de Família*. Segundo o autor, depois que a novela começou a mostrar a questão do câncer, o número de doadores de sangue no Instituto de Hematologia foi de 10 doações ao mês para 154, e aumentou também o número de doadores no INCA (Instituto Nacional do Câncer), que de 10 doadores mensais passou a recolher doações de 149 pessoas. Glória Perez abordou o uso das drogas em *O Clone* (2001) e trouxe depoimentos reais de pessoas em tratamento do vício.

Lopes (2009) conta que Manoel Carlos explorou, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), a violência urbana e doméstica, o câncer de mama e o alcoolismo. Fernandes (2012, p.70) destaca o que esta novela conseguiu provocar de mudanças na nossa realidade.

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

Em *América* (2005), Glória Perez abordou a imigração ilegal de pessoas para os Estados Unidos, o tráfico de drogas, as dificuldades dos deficientes visuais nas cidades e a pedofilia na internet.

Na tabela a seguir, Shiavo (2006, p.4) mostra a evolução do merchandising social de 1996 até 2005.

Período Monitorado	Saúde Sexual e Reprodutiva	Sexualidade	Abuso de Drogas	Relações de Gênero	Questões Sociais	Total
1996	515	196	37	---	323	1071
1997	513	148	47	119	232	1059
1998	355	145	304	143	510	1457
1999	258	80	286	28	240	892
2000	47	96	51	42	344	580
2001	77	67	29	42	268	483
2002	238	139	273	153	607	1410
2003	208	159	129	257	601	1354
2004	73	91	28	199	617	1008
2005	277	544	63	135	532	1551
TOTAL	2561	1665	1247	1118	4274	10865

Manoel Carlos (2006) apresentou ao público a novela *Páginas da Vida*, abordando temas ligados a Síndrome de Down, alcoolismo, bulimia de adolescentes, AIDS no continente africano, e, no fim dos capítulos, pessoas comuns davam depoimentos sobre situações que passaram em suas vidas.

Agnaldo Silva, em *Duas Caras* (2007-08), como explica Lopes (2009), colocou uma favela como cenário principal da novela, além de abordar o preconceito racial. Glória Perez abordou, com a novela *Caminha das Índias* (2009), a esquizofrenia e o tratamento de doentes mentais reais pela música e pela pintura. Com esta produção, a emissora ganhou o prêmio Emmy de melhor novela.

Manoel Carlos abordou alguns temas de repercussão social em *Viver a vida* (2009-10). O primeiro refere-se à personagem Luciana (Aline Moraes) que, após um acidente, fica tetraplégica. Após o acidente, fora, mostradas todas as dificuldades enfrentadas por cadeirantes no dia-a-dia. Paralelo a esta situação, a personagem Renata (Bárbara Paz) apresentava um quadro de Drunkorexia, que, de acordo com Rickli (2010, p.575), “[...] é um termo criado nos EUA para definir uma doença que mistura transtornos alimentares e alcoolismo”.

Em sua análise, Rickli (2010, p.579) explica o porquê de considerar essas duas ações como práticas de merchandising social.

O *merchandising* social se caracteriza nessa temática, pois se percebe que existe uma inserção intencional das situações, estabelecendo um viés educativo bem definido no enredo da telenovela. A forma lúdica como o autor trabalha as situações que envolvem a personagem demonstra uma estratégia de mudança de atitudes, instrumentalizando assim a prática do merchandising, uma vez que as novas condutas disseminadas demonstram o que traz resultados benéficos e maléficos.

Os autores Gilberto Braga e Ricardo Linhares, na novela *Insensato coração* (2011)⁸, de acordo com Desidério (2013, p.79), “[...] inseriram os temas homossexualidade e homofobia como partes da narrativa; de forma implícita, procuraram desenvolvê-las pelo *merchandising* social [...]. Nas cenas de homofobia, Desidério (2013, p. 85) destaca que “[...] a preocupação dos escritores é exortar a prática da homofobia, as consequências legais da discriminação e uma preocupação didática em ressaltar que a discriminação é questão moral e legal”.

Em 2012-13, Glória Perez escreve *Salve Jorge* e traz para as telas o tráfico internacional de pessoas. Com suas características próprias, a autora apresenta de forma bem

⁸ A partir desta telenovela, a Rede Globo passa a anunciar o seu horário de exibição das telenovelas como a telenovela das 21 horas.

didática como acontece o aliciamento de garotas para virarem escravas sexuais em outros países.

Lopes (2009) destaca que o tratamento dado pelas produções a respeito dos preconceitos raciais e sexuais vem priorizando a informação e o antidogmatismo de uma forma positiva.

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

Portanto, o merchandising social, além de cumprir seu papel de apresentar as questões sociais para discussão, ainda possibilita que a Rede Globo firme sua imagem e conquista sua audiência, como mostra Desidério (2013, p.62):

Como estratégia, como elemento narrativo ou como os dois, o *merchandising* social se tornou fundamental nos últimos anos para que a telenovela continuasse a se aproximar da realidade, mantivesse seu espaço na televisão brasileira, e assim, contribuísse para que a Rede Globo – produtora principal de novela e promotora dessas ações – mantivesse sua hegemonia na ficção televisiva.

Após o levantamento da presença do merchandising social nas telenovelas da Rede Globo de televisão, o trabalho se propõe a analisar o conteúdo da novela *Amor à Vida* e, a partir das cenas, desenvolver os conceitos dessa prática voltada para as causas LGBT.

4 AMOR À VIDA

Walcyr Carrasco, autor de *Amor à Vida*, começou sua carreira no jornalismo e por lá permaneceu por longos anos, passando por diversas revistas e jornais. A carreira de autor começou bem depois, quando a “Televisão já estava madura e rica”, como revela em sua entrevista para o livro *Autores – História da Teledramaturgia*, no qual conta como foi o percurso que precisou percorrer para se tornar um autor de novela das 21 horas da maior emissora do país.

Sua atuação não se limita às telenovelas; o autor também escreve livros, peças teatrais e literatura infanto-juvenil. Na TV, sua estreia foi na série *Joana*, produção realizada pela produtora independente de Regina Duarte, na qual Walcyr Carrasco escreveu alguns episódios. Depois, a convite do sócio de Regina Duarte, roteirizou *Cortina de vidro* (1989) no SBT, e na *Manchete*, três minisséries.

Com a venda da *Manchete*, voltou para o SBT para assessorar o setor de teledramaturgia, no qual analisava os roteiros de novelas (em destaque as mexicanas). Após a reestruturação da *Manchete*, foi convidado pela mesma para escrever *Xica da Silva* (1997), porém, seu contrato com a emissora de Silvio Santos previa uma multa altíssima caso fosse interrompido. Mas a vontade de escrever falou mais alto, e, assumindo o pseudônimo Adamo Angel, escreveu *Xica da Silva na Manchete* e trabalhou no SBT ao mesmo tempo, até ser descoberto por Silvio Santos.

Escreveu *Fascinação* (1998) no SBT e depois foi convidado para ir para a Rede Globo, para a qual escreveu *O Cravo e a Rosa* (2000), e desde então assinou tramas para o horário das 18 horas, como *Chocolate com Pimenta* (2003) e *Alma Gêmea* (2005), e das 19 horas, como *Sete Pecados* (2007), *Caras e Bocas* (2009) e *Morde e assopra* (2011). Em 2012, adaptou o romance *Gabriela* para o horário das 23 horas. Finalmente, em 2013, apresentou ao público a telenovela *Amor à Vida*.

Quando a novela começou a ser exibida, veio o interesse por desenvolver essa pesquisa. Porém, o rumo, que até então pensávamos que seria tomado, era de que, na história, o autor iria mostrar sobre o cotidiano dos gays, focar na adoção de crianças por casais homossexuais, no homossexual que não tinha coragem de se assumir e por isso era casado com mulher. Enfim, o autor faria uma abordagem ampla, mas ao mesmo tempo mais superficial sobre os personagens gays. Por surpresa e ao mesmo tempo felicidade nossa, o

autor abre uma boa discussão sobre a homofobia, mostrando em sua história o preconceito vivenciado na própria família como ele de fato é.

Ao vir à tona a sexualidade do personagem Félix (Mateus Solano), uma grande discussão se estabelece na história sobre a homossexualidade. A reação do pai mostra uma atitude homofóbica, a ponto de obrigar o filho a ir contra sua natureza por convenções sociais. Nos diálogos, César (Antônio Fagundes), por diversas vezes, humilha o filho, o colocando em uma condição de inferioridade devido à sua homossexualidade.

Os dados da análise em questão são as cenas apresentadas em *Amor à Vida* que façam referência a práticas homofóbicas.. As cenas em questão foram transcritas para que possam ser exemplificadas, no texto dos personagens, as atitudes homofóbicas nas cenas.

O objetivo é mostrar como os diálogos apresentados para o público trouxeram à tona a questão da homofobia; quais foram as palavras, as expressões que gays da vida real escutam todos os dias em forma de xingamentos ou reprovações, que foram retratadas nas conversas ou discussões entre os personagens; mostrar se o autor, através do seu texto, conseguiu retratar como se estabelece a homofobia nas relações sociais e principalmente no seio familiar.

Para meios de organizar a análise, serão propostas três categorias em que as cenas serão inseridas, de acordo com o conteúdo apresentado. A primeira categoria será ***Homofobia explícita***, em que algum personagem gay sofre discriminação abertamente, sendo agredido fisicamente, verbalmente, sendo chamado por apelidos, ou humilhado devido a sua sexualidade. A segunda será ***Homofobia velada***, na qual o personagem gay não é agredido, mas suas atitudes incomodam de alguma forma outro personagem; nesta categoria, iremos considerar, também, cenas em que personagens conversam sobre a homossexualidade de algum personagem gay e opinam sobre isso (até mesmo de forma bem radical), porém, sem ataque direto. E, para finalizar, ***Homofobia sem “intenção”***, quando algum personagem pratica algum ato homofóbico acreditando não estar cometendo, seja por não saber lidar com algum homossexual, fazer algum comentário que incomode, porém não agrida, ou, devido ao fato de não se informar, o personagem tenha convicções errôneas sobre homossexuais.

Ao ser analisada como um todo, *Amor à Vida* fez uso de merchandising social também sobre outros temas, porém, como iremos comprovar na tabela a seguir, a homofobia dominou a novela quase por completo. Vale ressaltar que a quantidade de cenas contabilizadas na tabela a seguir considera apenas as cenas em que, de fato, ocorreu a prática do merchandising social, como: explicações sobre tratamentos de autismo, preconceito com

peças obesas afetando sua autoestima, prejuízos à saúde causados pelo aborto, sintomas de anorexia, preconceito que pessoas da terceira idade enfrentam ao decidirem fazer sexo ou manter uma relação depois de viúvos, informações de leis e métodos de fertilização, alcoolismo etc.

Temas levantados em <i>Amor à Vida</i> com característica de merchandising social	Número de Cenas
Homofobia	29
Autismo	11
Preconceito com pessoas obesas	7
DSTs e AIDS	6
Adoção	4
Relacionamento entre pessoas da terceira idade	3
Alcoolismo	2
Fertilização e barriga solidária	2
Perigos em festas com pessoas que colocam drogas em bebidas para cometer assaltos	2
Anorexia	1
Relacionamento entre pessoas de condições sociais diferentes	1
Aborto	1
Aplicação da Lei Maria da Penha	1

Para chegar-se a uma conclusão sobre o que de fato são ou não atos homofóbicos abordados na novela, é necessário entender o que é homofobia, para que assim possamos atribuí-la ou não ao que foi transmitido no folhetim.

Junqueira (2007), explica que o termo foi uma analogia criada pelo psicólogo George Weinberg (1972), que juntou os radicais gregos sóμος (semelhante) e φόβο (medo) para classificar sentimentos negativos para com os homossexuais.

A homofobia pode ser definida como a hostilidade geral, psicológica e social àqueles ou àquelas que supostamente sentem desejo ou têm relações sexuais com indivíduos de seu próprio sexo. Forma particular de sexismo, a homofobia renega igualmente todos aqueles que não se enquadram nos papéis determinados para seu sexo biológico. Construção ideológica que consiste na promoção constante de uma forma (hetero) em detrimento de outra (homo), a homofobia organiza uma hierarquização das sexualidades, o que tem consequências políticas (BORRILLO, 2009, p. 28).

De acordo com Borrillo (2009, p.19), foi somente no final dos anos 1990 que se registrou pela primeira vez nos dicionários da Europa o termo “homofobia”, e essa expressão

refere-se a duas dimensões, sendo uma afetiva, “[...] que se manifesta pela rejeição aos homossexuais [...]” e a outra cultural, “[...] na qual o objeto da rejeição não é o indivíduo homossexual, mas a homossexualidade como fenômeno psicológico e social”.

Em dicionários, o termo só apareceu nessa época, mas como explica Trevisan (2000), seu significado já era sentido na pele por homossexuais muito tempo antes no Brasil. A censura fez uma intensa fiscalização daquilo que acreditava ser uma afronta à moral e aos bons costumes. Representantes da igreja católica faziam campanha contra programas de TV que, segundo sua visão, fossem inadequadas. “Foram especialmente visados os personagens e situações homossexuais que o boom da permissividade inserira em programas de televisão – pois como reclamava um membro do Conselho Superior de Censura: ‘que dá de v(iado) na televisão não é brincadeira’”(TREVISSAN, 2000, p.158).

Borrillo (2009) destaca que, se formos procurar sinônimos para a palavra heterossexual nos dicionários, não iremos encontrar nenhum, porém, no caso da palavra homossexual, certamente há vários, dentre eles androfamia, homofilia, inversão, pedofilia, androfobia, lesbianismo.

Para que possamos realizar a análise de como Walcyr Carrasco emprega o merchandising social voltado para questões relativas à homofobia em *Amor à Vida*, apresentaremos a trama principal da telenovela, com intuito de enfatizar os personagens homossexuais e suas relações com as demais.

Com direção de núcleo de Wolf Maia e direção geral de Mauro Mendonça Filho, *Amor à Vida* conta a história de Paloma (Paola Oliveira) que, após conhecer o hippie Ninho (Juliano Cazarré) no Peru, abandona tudo e viaja com o rapaz. Ao descobrir que estava grávida Paloma decide voltar para a casa dos pais com a ajuda do irmão e vilão da história, Félix (Mateus Solano). Podemos observar que a trama da telenovela tem nos dois irmãos o eixo central, ainda que a relação de Félix e o pai seja o foco deste trabalho.

A família Khoury é o principal núcleo da história. Bernarda (Nathalia Timberg) é mãe de Pilar (Suzana Vieira) e não aceita as traições que o genro César (Antônio Fagundes) cometeu com sua filha no passado. Tamara (Rosa Maria Murtinho) é mãe de Edith (Bárbara Paz) e faz de tudo para a filha manter o casamento com Félix. Pilar é uma mulher forte, mas que não consegue ter uma boa relação com a filha Paloma, já co Félix sua relação é de companheirismo.

Félix é um homem invejoso, que não aceita o fato do pai César dar mais atenção à irmã. Ele vive um casamento com a estilista Edith, mas já no terceiro capítulo da trama ela o

flagra traindo-a com um homem. Na cena, o personagem já revela para o público como foi complicado lidar com sua homossexualidade e que lutou até onde conseguiu para poder ser da forma como a sociedade (leia-se, o pai) julga ser a correta.

Edith: Como eu fui burra, idiota, idiota e burra. Eu não queria enxergar a verdade nunca. Desde o começo, desde o início, desde o começo do nosso namoro, todo mundo me alertou, todo mundo: mas ele não é gay? Não é gay? Eu achava que era só o seu jeitinho divertido.

Félix: Chega, chega, tá bom. Não vou mentir, aconteceu, meu amor, mas ouça: foi um deslize.

Edith: Eu sempre te achei um homem tímido, sabe, na cama. Você sabe que eu tive outros namorados antes de você

Félix: Vai fazer comparação agora?

Edith: Não vou, não vou. Sei que está humilhante demais pra mim, eu vou me divorciar de você, Félix.

Félix: Não, você não vai se divorciar de mim, você não vai se divorciar de jeito nenhum.

Edith: Eu vou sim. Eu não vou suportar ficar casada com você depois do que eu vi.

Félix: Meu pai jamais admitiria.

Edith: O que você disse? Você está comigo por causa do seu pai?

Félix: Edith, eu confesso, eu sempre me senti diferente. Na escola, os meninos brincavam, mexiam comigo, caçoavam. Na medida em que eu fui crescendo, eu fui crescendo, eu fui tomando consciência da minha diferença. Falam muito em opção, opção é uma palavra errada. Eu sou assim, porque eu nasci assim. Mas, olha, eu batalhei para mudar, eu nunca quis ser desse jeito. Eu tive namoradas, eu nunca frequentei lugares gays, agora meu pai, você sabe, família libanesa, machão, eu queria ter uma família, eu queria poder mostrar pra ele, olhar e dizer: pai, eu sou igual a você. E aí eu te conheci.

Edith: E aí eu me tornei seu álibi.

Félix: Não, álibi não. Eu aprendi a gostar de você, Edith. Eu aprendi a gostar do seu corpo. Olha, eu não nego, eu tive inseguranças no início, eu tive medo até de não conseguir, mas eu consigo, eu não consigo, meu amor? Mais do que isso, eu te faço feliz. É essa a vida que eu quero.

Edith: Pra que, Félix? Hã? Pra mostrar pra tua família? Pra garantir a herança?

Félix: Não, eu me sinto melhor assim, sendo um homem, um pai de família, tendo esposa, tendo filho.

Edith: Você nem liga pro Jonathan.

Félix: É o meu jeito de gostar, é mais distante. Edith, por favor, não me larga, não me deixa, Edith, por favor. Por favor, não me deixa. Olha, eu nem sei como eu conheci aquele garoto. Conheci ok, você viu, e eu não vou mentir. Eu nem sei como foi que aconteceu, mas se eu tivesse que escolher entre você e ele, eu escolheria você, é com você que eu vou ficar. Edith, por favor. Olha, eu abri uma frestinha na porta do armário, eu dei uma escapadinha pra fora, mas eu volto, eu entro do armário e eu tranco a porta de cadeado, eu juro. Não me deixa. Não me deixa.

Edith: Não adianta, Félix, é inútil. Eu vou me divorciar de você.

Félix: Não, Edith.

Edith: Não se preocupa que eu não vou fazer nenhum escândalo. Eu não vou contar nada pro seu pai. E não é por você, é por ele. Que ele, sim, é um homem muito especial. Hoje eu vou dormir com a mãe, amanhã eu vou falar com o advogado.

Na cena transcrita, ocorre um caso de *homofobia explícita*, uma vez que o que mais importa para Edith nem é a traição por si só, mas sim o fato da traição ser com um homem. Ela deixa claro na discussão que não irá suportar ficar com o marido depois do que viu (ele dando um relógio de presente para seu amante) e que a situação era humilhante demais. Porém, ela não se importa em nenhum momento com o sofrimento do marido.

Na cena, Félix fala sobre como foi difícil na infância entender o que se passava com ele e ainda lidar com as provocações na escola. Junqueira (2011, p.75) evidencia a força que as escolas possuem de firmar diversos tipos de preconceitos.

A escola tornou-se um espaço em que rotineiramente circulam preconceitos que colocam em movimento discriminações de diversas ordens: classismo, racismo, sexismo, heterossexismo, homofobia, e outras formas de gestão das fronteiras da normalidade fazem parte da cotidianidade escolar.

Um ponto importante levantado por Walcyr Carrasco através do personagem está na fala em que Félix explicita que não foi uma escolha ser gay, e que as pessoas, quando dizem que a homossexualidade se trata de uma opção, estão erradas. Um ótimo ponto levantado, uma vez que muitos mitos ainda permeiam a sociedade sobre homossexuais.

Lembro, no entanto, que [...] essa busca produziu, até o momento, mais de setenta diferentes teorias sobre as causas da homossexualidade, sem apresentar iguais esforços para se descobrir as da heterossexualidade. Essa unidirecionalidade leva a pensar que estamos, mais uma vez, em busca de sua cura e não se sua compreensão (BORRILLO, 2009, p.6).

O personagem, no decorrer da trama, mostra como é complicado para gays se assumirem, mesmo no “mundo evoluído” de hoje em dia. Na cena em que sua esposa descobre sua orientação sexual, ele apresenta ao público a expressão tão usada no cotidiano – sair do armário. Essa expressão será usada várias vezes no decorrer da trama, de maneira pejorativa, uma vez que seu pai César (Antônio Fagundes) sempre atribuiu o fato de Félix ter saído do armário (ou ter se assumido gay) como algo ruim. Em vários capítulos, ele é constantemente repreendido pelo pai, que não admite ter um filho gay na família.

Para Pocaby, Oliveira e Imperatori (2009, p. 120), a homofobia “[...] é uma prática social”, que se constrói devido ao padrão firmado por uma lógica heterossexual.

As injúrias homofóbicas, xingamentos a que estão submetidos lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT), decorrem de um imaginário heteronormativo, em que a diversidade sexual é transformada em abjeção. A violência normativa dos modos de representação heterossexuais modela e subjuga LGBT, e a injúria define o horizonte da relação destes com o mundo, engendrando um sentimento permanente de contravenção com a ordem sexual e social, de insegurança, de angústia.

Com o decorrer dos capítulos, entra na história o casal Niko (Thiago Fragoso) e Eron (Marcelo Antony). O primeiro é dono de um restaurante japonês, já o segundo é advogado; eles vivem juntos e decidem ter um filho, mas a princípio não querem adotar. Eles procuram Amarilys (Danielle Winits), amiga de Niko, uma médica dermatologista que ajuda o casal a obter informações sobre como é o processo de fertilização e a necessidade de encontrar uma barriga solidária para gerar a criança.

No capítulo 19 (10/06/2013), o casal vai ao centro de fertilização do hospital San Magno, no qual o médico Laerte (Pierre Baitelli) informa ser possível o desejo de terem um filho dessa forma. Através deste núcleo, o autor mostra que casais gays também podem ter suas famílias, seus filhos, assim como qualquer casal heterossexual.

A questão da fertilização abordada por Walcyr Carrasco se torna importante, porque naturaliza a abordagem homossexual e ajuda a tirar os ranços de anos de personagens gays afetados e que serviam apenas para fazer as pessoas rirem. Ao mostrar um casal gay querendo ter um filho, amar uma criança e constituir uma família, o autor ressalta que o conceito de família está mudado, e que gays podem muito bem possuir um lar e criar uma criança como qualquer casal heterossexual. Vale lembrar que outras novelas também já mostraram casais gays, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, porém, comparativamente, esse tipo de abordagem é diferente e menos frequente do que as tramas que mostram gays estereotipados.

Após uma série de acontecimentos, Eron começa a ver oportunidades de crescimento profissional dentro do hospital San Magno. César chama o advogado para assumir o lugar de Félix, enquanto é feita uma auditoria para apurar desvios de verba. Após ficar provado que Félix roubou o hospital, Eron assume o cargo. Para comemorar, os amigos e seu companheiro Niko organizam uma festinha dentro do hospital San Magno, e César chega de surpresa, chamando Eron para uma conversa em particular. Durante a conversa, que acontece no capítulo 105 (13/09/13), César deixa claro o seu desconforto em ver Eron com seu companheiro juntos dentro do hospital.

César: O senhor não tem vergonha de expor assim a sua vida íntima pra todo o hospital?

Eron: Não acho que tenha nada errado com a minha vida íntima, doutor César. Eu vivo com meu companheiro, tenho uma relação estável.

César: Antigamente, as pessoas não expunham a sua vida particular como fazem hoje. Existiam pessoas que tinham preferências diferentes, sim, mas eram um tio solteirão ou duas amigas que moravam juntas, mas todo mundo pensava que eram só amigas mesmo. Hoje em dia, todo mundo faz questão de dizer o que faz entre quatro paredes.

Eron: O mundo evoluiu, doutor César. O que antes não era aceito hoje é encarado de uma forma natural.

César: É, evoluiu, eu sei, tanto que eu lhe dei esse cargo sabendo da sua vida pessoal. Não tenho nada contra, mas aqui no hospital nós lidamos com pessoas que pensam de forma diferente.

Eron: Eu sei disso perfeitamente.

César: A maioria das pessoas ainda acha que todo gay tem AIDS, bobagem absoluta.

Eron: Um absurdo e um preconceito muito perigoso.

César: Mas as pessoas que vêm se internar aqui no hospital, o senhor sabe, nós precisamos manter as aparências. Não é todo mundo que assim como eu não tem preconceitos.

Eron: O senhor não tem preconceitos, doutor César?

César: Não. Quando eu descobri que meu filho era gay, eu o mantive aqui na direção do hospital.

Eron: É, mas logo depois ele foi afastado do cargo.

César: Ele foi afastado por causa de denúncia que ele teria super faturado contratos. Denúncias que depois infelizmente se confirmaram verdadeiras. Não vou mentir, eu não gosto de ter um filho gay. E o Félix não sabe manter as aparências, ele é muito afetado. Ao contrário do senhor, que assim, à primeira vista, quem diria hein, doutor? Enfim, doutor Eron, eu não quero me meter na sua vida pessoal, mas eu peço que, por favor, não exiba a sua vida íntima aqui no hospital em festinha como essa que eu vi hoje.

Eron: A ideia nem foi minha.

César: Em outras reuniões sociais, jantares, festas, eu gostaria que o senhor fosse acompanhado de uma amiga.

Eron: A Amarilys pode me acompanhar nessas ocasiões.

César: O senhor sempre do lado de uma moça tão bonita e prefere um rapaz? Francamente, eu não entendo. Bom, estamos combinados?

Eron: Doutor César, isso é uma exigência?

César: Se o senhor pretende ficar no cargo, é uma exigência, sim. Eu preciso manter as aparências no hospital.

Eron: Tudo bem, eu entendo.

César: Ótimo, já que estamos combinados, eu posso lhe assegurar que o senhor terá um aumento, 30% mais os benefícios.

Eron: Doutor César, isso está muito além das minhas expectativas.

César: Ande nos trilhos, doutor Eron, mantenha as aparências, e o senhor não tem nada a perder, terá muitas vantagens.

Este diálogo é mais um exemplo de *homofobia explícita* e com discursos que são bastante usados para “justificar” atos homofóbicos. César (o personagem que personifica a homofobia) se sente incomodado pelo fato de Eron não ter problemas em falar sobre sua homossexualidade; o médico critica tal postura com o argumento de indiscrição.

De acordo com Junqueira (2007), existe uma corrente de estudiosos que adotam um posicionamento focado para a questão social da homofobia.

A homofobia é um fenômeno complexo e variado. Podemos entrevê-la em piadas vulgares que ridicularizam o indivíduo efeminado; no entanto, ela pode revestir-se também de formas mais brutais, chegando inclusive à exterminação, como foi o caso na Alemanha nazista. Como toda forma de exclusão, a homofobia não se limita a constatar uma diferença: ela a interpreta e tira conclusões materiais. Assim, se o homossexual é culpado do pecado, sua condenação moral aparece como necessária, e a purificação pelo fogo inquisitorial é uma consequência lógica. Se seus atos sexuais e afetivos são tidos quase como crimes, então seu lugar natural é, na melhor das hipóteses, o ostracismo, e na pior, a pena capital, como ainda acontece em alguns países. (BORRILLO, 2009, p. 18).

Este diálogo acima ressalta bem isso. César está preocupado com a imagem do hospital, e, na sua visão preconceituosa, o fato de um diretor ter um companheiro pode “arranhar” de alguma forma o hospital San Magno. Um fato apontado pelo próprio médico é de que muitas pessoas ainda vinculam homossexualidade a AIDS (o autor revela, com essa fala, um pensamento que ainda permeia muitas pessoas sem informação). Logo em seguida, ele mesmo admite que isto é uma grande bobagem; mas, de qualquer forma, usa este fato

como um argumento para justificar sua recusa em ver Eron junto com Niko nos eventos do hospital.

Sobre a associação da AIDS com homossexuais, uma cena do capítulo 188 (20/12/2013) mostra a enfermeira Inaiá (Raquel Villar) indo receber um resultado de exame HIV.

Inaiá: Há, tá. É isso. Bom, doutor, pelo que eu sei, eu realmente não faço parte do perfil das pessoas que tem HIV. A maioria das pessoas que tem HIV são homossexuais, gays.

Doutor: A epidemia começou inicialmente nos Estados Unidos, atingindo os gays, mas se espalhou por toda a população, inclusive adolescente e até idosos são infectados. Hoje em dia, Inaiá, é um vírus que ataca um número expressivo de pessoas por todo o planeta.

Na cena, temos um exemplo de *homofobia sem “intenção”*, devido ao fato da enfermeira admitir que pensava que só homossexuais portavam o vírus HIV. Com esta cena, o autor novamente mostra para o público que, nos tempos atuais, relacionar a AIDS com homossexuais é algo errado.

Na cena acima, por mais que a atitude de César tenha sido uma homofobia bastante explícita, olhando a situação de uma maneira mais ampla, percebe-se uma *homofobia velada* no que tange às posturas empresariais ao lidar com preconceitos. César deixou claro que Eron não pode levar seu companheiro nas festas, porém, ele sempre enfatiza que não tem preconceitos. Voltando um pouco na história, quando Eron vai até o hospital pedir emprego para Félix, no capítulo 24 (15/06/13), o administrador deixa claro que hoje em dia as empresas não podem ter nenhum tipo de preconceito com homossexuais.

Eron: Eu vou ser sincero, eu tenho um companheiro.

Félix: Como assim, um companheiro?

Eron: Eu vivo com um rapaz, o Niko, há muito tempo.

Félix: Rapaz. Mas você assume isso assim, abertamente?

Eron: Os tempos mudaram. Antes havia muito preconceito, mas hoje em dia a relação entre dois homens e mulheres já é aceita. Até nas empresas. Eu não sei como funciona aqui, mas algumas empresas dão até benefícios para companheiros do mesmo sexo. Como plano de saúde, por exemplo.

Félix: Aqui nessa empresa nunca tivemos um caso semelhante. Não abertamente. A sua família sabe?

Eron: Eu tive uma namorada, fiquei noivo, então foi uma surpresa muito grande para os meus pais quando eu contei.

Félix: Foi noivo também, interessante.

Eron: Eu sempre me dei com mulher, até na prática, sei que você me entende.

Félix: Entendo, entendo, claro. Mas e o seu pai? Como reagiu.

Eron: Ele não ligou muito. A minha mãe que no início ficou louca da vida. Principalmente quando eu comecei a namorar com Niko, meu companheiro. Eu me apaixonei por ele e me decidi sair do armário.

Félix: Pelo jeito, esse armário estava cheio de cupim.

Eron: Desabando. Eu espero que esse lado pessoal não interfira.

Félix: Mas de jeito nenhum. Até porque hoje em dia uma empresa é proibida de discriminar uma pessoa por raça, opção sexual, nenhuma empresa decente faz isso. Eu só perguntei, enfim, para saber um pouco mais sobre você. Eu sou

um cara aberto, na verdade eu sou a própria expressão da liberdade humana. Claro que sou casado, muito bem casado, tenho filho.

Eron: Parabéns. Eu também quero ter um filho. Por inseminação artificial. Por coincidência, estamos iniciando o processo aqui neste hospital.

Félix: Eu desejo toda sorte do mundo, o meu filho é a alegria da minha vida.

Na cena, Eron fala que muitas empresas dão benefícios para companheiros de funcionários homossexuais, e Félix deixa claro no texto que empresas são proibidas de terem qualquer tipo de preconceito. Cenas como essa são importantes para a audiência poder se informar sobre direitos e deveres, e, caso algum homossexual sofra qualquer discriminação em local de trabalho, ele saiba que, por lei, pode processar o local.

O personagem Niko passa por muitas provações e, após se separar de Eron, se aproxima do personagem Félix, e ambos, na parte final da trama, se tornam o destaque da novela. O Ator Thiago Fragoso (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 59) atribuiu a aceitação do público ao fato do personagem querer ter uma família. “Ele sempre foi carinhoso, justo e lutou para ser pai. Isso floresceu a empatia com o espectador”. Em outra passagem, ele destaca que “[...] numa sociedade conservadora, o desejo de paternidade/maternidade é o melhor atalho para o coração do público”.

Ainda quando estava morando com seu ex-companheiro, Niko entrou com um processo de adoção, e, já separado de Eron, ele consegue a guarda definitiva de Jayminho (Kayky Gongaza) no capítulo 182 (13/12/13). Na conversa com o juiz, este deixa claro que o fato de ser gay não interferiu na decisão de adoção.

Niko: Olha, eu fico muito feliz pelo senhor ter me dado a guarda desse menino com tanta tranquilidade, principalmente sabendo que eu sou gay.

Juiz: Eu sei que existe muito preconceito por aí, mas olha, a lei não discrimina. Hoje, gay tanto pode adotar uma criança como um heterossexual, essa história de que uma criança educada por um gay vai ser gay não tem menor fundamento.

Niko: Claro que não, né, gente? Até porque, se a gente for parar para pensar, a maior parte dos gays são filhos de casais heterossexuais.

Juiz: Eu admiro muito a sua atitude, porque você adotou um menino crescido e não um bebê como fazem a maioria, mas existem ainda muitos meninos e meninas à espera de uma família que lhes dê amor.

Em uma conversa com Jacques (Júlio Rocha), no capítulo 47 (10/07/13), Félix explica os motivos de ser gay, e no diálogo conta como o pai se incomodava devido aos seus trejeitos.

Jacques: Oh Félix, se abre comigo. Porque você se casou se você tinha outros interesses?

Félix: Sabe, Jacques, eu era o tipo de menino que assistia o futebol para ver as pernas dos jogadores. Mas o meu pai fica muito irritado, sabe, os meus modos, ele perdia a paciência, dizia que eu desmunhecava.

Jacques: Não vamos negar que de vez em quando você solta a franga.

Félix: Eu me seguro, Jacques, mas às vezes meus pulsos rodopiam. Mas o fato é que meu pai ficava muito bravo, e eu me sentia triste com isso, culpado, um sofrimento,

mas aí um dia eu conheci minha mulher Edith em uma festa. Eu sempre fui muito tímido com as mulheres, tinha até tentado sair com uma garota de programa, mas enfim, não consegui. Mas com a Edith foi diferente, não sei, foi tão aberta, tão delicada, me conduziu. Eu também queria tanto ser aceito pelo meu pai, ser considerado normal.

Jacques: Você é normal, Félix.

Félix: Sociedade tem muito preconceito, Jacques, e você sabe disso. Enfim, me esforcei e me acostumei. Hoje eu tenho uma família. Mais ou menos como se acostumar com culinária japonesa, é um gosto adquirido.

Jacques: Então, você passou a gostar de mulher, a gente poderia dizer então que você é quase um ex gay.

Félix: Não, ex gay, isso não existe, Jacques. Ex gay é um cara que mente pra si próprio. Eu não, eu sou um cara muito franco. Eu me olho no espelho e sei quem eu sou.

Jacques: Já amou alguém? Um cara?

Félix: Não sei, teve um cara que eu chamava de anjinho, eu era maluco por ele, às vezes eu penso onde ele está. Mas a Edith, minha mulher, me pegou em um encontro com ele.

Jacques: Mas era só shopping?

Félix: Eu estava dando um relógio caríssimo pra ele.

Jacques: Poxa, se você estava dando um relógio caríssimo era porque você realmente estava gostando desse anjinho.

Félix: É, eu sofri, mas me afastei dele, perdi o contato. Agora, amor, amor, eu acho que só poderia sentir por um outro, por um outro homem.

Jacques: E sua família?

Félix: Eu me acostumei. Gosto de viver com a Edith, gosto de ter uma família. Mas é como um gosto adquirido. Francamente, Jacques, eu acho que prefiro comida japonesa.

Jacques: Desculpa te fazer todas essas perguntas, mas eu realmente fiquei curioso.

De acordo com Louro (2004, p.28-9 *apud* JUNQUEIRA, 2007, p. 7), a homofobia também se estabelece por considerar as pessoas homossexuais como um “‘gênero defeituoso’, ‘falho’, ‘abjeto’”. Félix conta que o pai se irritava com o fato dele “desmunhecar”, mostrando outra forma de *homofobia explícita*, com o agravante de ser cometida com uma criança. Sobre o momento em que Jacques diz que Félix “solta a franga”, em entrevista para a revista *Isto é* (BRANDALISE E ALECRIM, 2014, p. 56), Mateus Solano fala sobre como foi construindo os trejeitos do personagem.

Na verdade, quando eu recebi a proposta era para fazer um personagem gay que estava dentro do armário. Mas, quando eu li o primeiro capítulo, eu já vi que um cara que fala “pelas contas do rosário”, “salguei a santa ceia” e jargões do universo gay... Ele não podia estar dentro do armário. Fui abrindo mão da seriedade que eu havia pensado para o personagem e passei a aceitar que o Walcyr (Carrasco) estava escrevendo um personagem bem mais colorido. Aos poucos, eu também percebi que essa histrionice do Félix tinha muito mais a ver com sua vontade de aparecer do que qualquer outra coisa.

Do meio para o final do diálogo com Jacques, o autor toca em outro ponto polêmico, a discussão se existe ou não ex-gay. No texto, Félix deixa claro que não acredita nessa possibilidade e explica que, para um gay manter uma relação com uma mulher, é necessário ter força de vontade e se acostumar a viver uma vida de fachada.

No capítulo cinco, do dia 24/05/2013, o médico Lutero (Ary Fontoura) conversa com o também médico César sobre o comportamento de Félix.

Lutero: César, nós somos amigos há muitos anos, por isso que tomo a liberdade de falar com você francamente. O Félix desde rapazinho sempre mostrou um comportamento assim, tanto quanto diferente. Eu sei que você não gosta de falar sobre isso, mas você e o Félix nunca tiveram uma discussão sobre esse assunto?

César: Olha, Lutero, eu não nego que quando o Félix era mais jovem eu tive medo de que ele fosse gay. Não tenho nada contra, claro, pelo contrário, mas eu não queria que ele fosse gay, só isso, você sabe. Mas mesmo que ele tivesse uma pequena inclinação, isso passou.

Lutero: Mas, César, nós somos médicos, nós sabemos que a sexualidade não é uma simples inclinação, é uma forma de viver.

César: Não, não, mas o Félix não é gay. Eu conduzi as coisas de uma maneira e impedi que ele se tornasse gay. Hoje ele é casado, tem filho. Ele só tem um jeito diferente de ser.

Lutero: Mas você conduziu as coisas de uma certa maneira, mas o que você fez?

César: Não quero falar sobre isso, mas eu posso garantir a você que eu impedi que o Félix fosse gay. Meu filho é homem.

Neste diálogo, o autor contribui mais uma vez para o combate à homofobia, quando coloca o médico Lutero explicando que a questão da homossexualidade não se trata de uma inclinação, mas sim de uma forma de viver. E, logo após, César, cujo comportamento se estabelece como uma *homofobia velada*, elucida como que, para uma pessoa homofóbica, pequenas ações já servem como argumentos para negar a homossexualidade. No caso da cena em questão, para César, o fato de Félix ser casado já é o bastante para ele não ser gay.

Junqueira (2007) ressalta que a palavra homofobia, por ser taxada como uma doença, acaba sendo levada para um sentido medicalizado. Assim, se estabelece um conflito na área médica entre aqueles que denominam a homossexualidade como uma doença, e aqueles que dizem que doença é uma atitude homofóbica.

No capítulo 24 (15/06/13), Eron e Amarylis conversam sobre as características afeminadas de Félix.

Amarylis: Que bom que deu tudo certo, Eron.

Eron: Ele quer que eu comece logo. Como eu conheço o diretor da empresa que eu trabalho, me dou bem com ele, eu tenho certeza que ele vai me liberar do aviso prévio.

Amarylis: Pelo visto, o Félix gostou mesmo de você.

Eron: Gostou em que sentido?

Amarylis: Calma, não é do jeito que você está pensando.

Eron: Eu acho que ele dá uma certa pinta.

Amarylis: É, quando eu vim trabalhar aqui no hospital, eu também pensei que ele pudesse ser gay, enfim, mas imagina, ele é casado e tem um filho.

Eron: Tem muito gay casado só pra disfarçar.

Amarylis: Como tem muito homem que é um pouco mais delicado e é hétero.

Eron: Como tem muito machão que é gay.

Amarylis: Olha, eu acho que na verdade a gente não sabe mais quem é o que. Você está entendendo?

Eron: Pra quê? Cada um que cuide da sua vida. Não é mesmo?

Amarylis: É verdade, você tem razão. Mas do Félix eu nunca soube nada, é o jeito dele mesmo.

Nesta cena, vemos uma atitude *homofóbica velada* sendo cometida por uma personagem gay. Eron, ao questionar a sexualidade de Félix, mostra para o público como essa concepção de posturas de homens e posturas de mulheres está intrínseca no nosso modo de pensar. Ele, que deveria acima de tudo não julgar alguém pela aparência, já o aponta e o taxa de gay pelo fato de “dar pinta”.

A internalização dos ditames da heterossexualidade como norma faz com que frequentemente se confundam *expressões* de gênero (gestos, gostos, atitudes), *identidades de gênero* e *identidades sexuais*. Não existe uma forçosa, inescapável e linear correspondência entre esses conceitos. Comportamentos não correspondem necessariamente a assunções identitárias. Bastaria notar que podemos ser ou parecer masculinos ou femininos, masculinos e femininos, ora masculinos ora femininos, ora mais um ora mais outro, ou não ser nenhuma coisa ou outra, sem que nada disso diga necessariamente respeito a nossa sexualidade. Para ser “homem” alguém precisa ter pênis, ser agressivo, saber controlar a dor, ocultar as emoções, não brincar com meninas, detestar poesia, bater em “gays”, ser heterossexual ou estar sempre pronto para acossar sexualmente as mulheres? (JUNQUEIRA, 2011, p.7).

No capítulo 17 (07/06/2013), observamos um exemplo de *homofobia “sem intenção”*, ao Pilar desejar que Félix escolha seus sapatos e tal decisão chamar a atenção de Bernarda.

Pilar: Eu não vou ter tempo de arrumar um cabeleireiro.

Bernarda: Você está ótima.

Pilar: Eu não quero parecer um espantalho. Ai, tomara que o Félix chegue logo. Eu quero que ele me ajude a escolher os meus sapatos e as minhas joias.

Bernarda: Você tem muito bom gosto, se vira muito bem sozinha.

Pilar: Ah, mas desde pequeno que o Félix me ajuda a escolher as roupas que eu vou usar mamãe. Uai, eu me acostumei.

Bernarda: Você não acha estranho que ele faça isso até hoje?

Pilar: Eu não, por quê? Eu adoro.

Outro exemplo de *homofobia “sem intenção”* pode ser observado em uma conversa entre Pilar e Niko, no capítulo 192 (25/12/13). No diálogo, a médica se diz confusa sobre como se expressa sobre homossexuais e acaba rotulando Niko por seu “jeitinho”.

Pilar: Eu já entendi, é esse seu jeito, eu já entendi, desculpa, é que eu não sei falar direito sobre esse assunto, esse mundinho de vocês, mas eu já entendi, vocês têm uma relação.

Niko: Uma relação, como assim? De que tipo?

Pilar: Você é meu genro? Não, desculpa, é como se fosse minha nora, é isso? Ai, me atrapalhei toda, perdão. Eu não quero ser indelicada.

Niko: Imagina, não está sendo. Não se preocupe. Olha, eu não tenho esse tipo de relação com o Félix, não, embora eu ache que o Félix mereça a melhor pessoa do mundo.

As cenas que serão transcritas a seguir falam um pouco sobre o temor do que as pessoas irão dizer caso algum membro da família seja gay. No capítulo 25 (20/06/13), em uma cena de flashback, Edith relembra com sua mãe, Tamara (Rosamaria Murtinho), uma proposta que César lhe fez no passado para que se casasse com seu filho Félix.

César: Eu realmente quero te propor um negócio. Você pode me ajudar e se dar bem.

Edith: Do que se trata?

César: Félix, meu filho. Nunca vi com nenhuma namoradinha, eu acho que ele tem problemas.

Edith: Seu filho é gay?

César: Gay? Não, não. Filho de César Koury não, de jeito nenhum. Mas esses rapazes fazem experiências e acabam ficando com inseguranças.

Edith: O que você quer de mim?

César: Eu quero que você conheça o Félix. E faça ele gostar de mulher.

O pai atribuiu a homossexualidade do filho a “problemas”. Ao ser questionado se de fato o filho é gay, ele se irrita só com a possibilidade. Neste caso, mais uma vez uma *homofobia velada*, pois esses supostos “problemas” o incomodavam a tal ponto que ele recorreu a uma garota de programa para que a mesma fizesse o filho gostar de mulher.

Esse medo de ter um filho gay, retratado nessas cenas, é explicado por Borrillo (2009) como uma consequência de nossa cultura ocidental judaico-cristão, uma vez que, desde os textos sagrados até as leis laicas, ocorre uma clara intencionalidade de promover a heterossexualidade como sendo o padrão, o certo, e, com isso, condenando a homossexualidade. E, em consequência, a homofobia alimentada cria estereótipos sobre a homossexualidade.

Em uma outra parte da conversa entre mãe e filha, elas falam sobre o fato de Edith, ao se casar com Félix, o ter feito virar hétero.

Tamara: Você tirou a sorte grande. Você consertou o Félix.

Edith: Não se trata de consertar.

Tamara: Você sabia muito bem que o Félix tinha tudo para ser gay de carteirinha.

Edith: Ele aprendeu a gostar de mim, mãe. A gostar do meu corpo. A gente sabe que ele cometeu deslizes, mas ele sufocou aquele lado. Ele voltou a ser um pai de família. Muitos homens são assim, têm tendência, mas sufocam, escondem da mulher, dos filhos, dos amigos.

Tamara: Eu sei, minha filha, o gay ainda sofre discriminação. Meu Deus, quem é que quer ser discriminado a vida inteira?

Edith: Eu acho que o Félix é muito mais feliz assim, tendo família, filho, do que se fosse gay.

Tamara: O que importa é que ele fez tudo que o pai quis, e você ajudou, você aceitou as regras do jogo. O César ficou tão feliz que permitiu que você se casasse com o filho dele. Embora sabendo que você era garota de programa.

Edith: Tudo isso aconteceu quando eu descobri que estava grávida, e o César quis que eu me casasse com o Félix. Ele ficou feliz, tinha medo que o filho fosse gay e vibrou com a notícia de que o Johnatan ia nascer. Como pai foi uma vitória pessoal.

Tamara: Como ele iria suportar ter um filho gay? E o Félix tem muito a agradecer a você, filha. Ele jamais seria diretor do hospital se fosse um gay de carteirinha assumido. O pai não permitiria, o César teria vergonha do filho, essa é a verdade.

Edith: O César pensa de uma maneira muito antiga também, né, mãe? É machão.

Na cena, podemos atribuir que a postura de Tamara nos leva a classificá-la como uma *homofobia velada*, pois, mesmo admitindo que gays ainda sofrem muito preconceito, ela em nenhum momento pensa no sofrimento de Félix em ter que viver uma vida de mentira, e

ainda usa expressões como “gay de carteirinha” ou “consertar” para se referir à homossexualidade de seu genro.

No capítulo 66 (01/08/2013), Edith está de posse de fotos que comprovavam para toda a família a homossexualidade de Félix. No meio da discussão, César pergunta se Edith não está inventando a história, e, a partir dessa colocação, se estabelece o diálogo a seguir:

Edith: Não seja ridículo, César, foi você quem me apresentou o Félix. Tinha medo que seu filho fosse gay. Praticamente me empurrou para os braços dele, não foi?

Félix: Isso é verdade, pai?

Pilar: Espera aí, você fez isso, César?

César: Eu estava preocupado com o Félix, eu sentia que ele devia se aproximar de uma mulher, eu acho que qualquer pai faria isso por um filho. Mas, Edith, você está me decepcionando muito com essas suas acusações.

Félix: Acusações falsas, pai, absolutamente falsas.

Edith: Eu tenho provas. Fotos de você com aquela figura que você chama de anjinho. É porque há muitos anos eu descobri que o Félix tinha um caso, que conversava pela internet. Na época, eu quis me separar, mas ele me pediu perdão, me prometeu, disse que ia voltar para o armário. Mas, de uns tempos pra cá, ele voltou a chegar tarde em casa, começou a ficar diferente comigo, eu desconfie e fui atrás da verdade.

Na cena, César apresenta uma *homofobia velada* devido ao fato de não agredir o filho verbalmente nesta cena, porém, as características de Félix o incomodaram a tal ponto que ele o fez se aproximar de uma mulher. O ator Mateus Solano falou em entrevista para a revista *Isto é* (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 57) sobre as cenas em que a homossexualidade de Félix é revelada:

O que eu acho mais precioso foi a cena em que foi “revelada” a homossexualidade do Félix. A reação de todo mundo não foi de surpresa, foi de “ah, meu Deus, vou ter que mexer neste vespeiro”. Quando cai a máscara, quem sai do armário é a sociedade que está em volta do Félix e a família dele. Eles que têm que sair do armário e aceitá-lo como ele sempre foi. Por mais que falasse que não era gay. Ele gritava isso aos sete ventos.

A partir desta cena, uma série de outras foram sendo apresentadas, e as reações dos familiares mostraram ao público como se assumir homossexual ainda é um processo bem doloroso. No capítulo 66 (01/08/2013), após ser revelado para toda a família que o irmão era gay, Paloma conversa com o filho de Félix sobre isso.

Paloma: Mas, quanto a essa questão que sua mãe falou, dele ser gay, Johnatan, pensa no seu pai, pensa em quanto ele deve ter sofrido guardando esse segredo esses anos todos que você vai entender que não deve ter sido nada fácil pra ele.

Jonathan: Sabe, tia, eu achava que meu pai tinha um jeito diferente de ser, mas eu nunca pensei que ele fosse gay.

Paloma: Como é que você está se sentindo em relação a isso?

Jonathan: Eu tenho vergonha dele.

Paloma: Só que você não tem motivo nenhum para ter vergonha do seu pai, nenhuma. Johnatan, o mundo tá mudando, você é jovem, você sabe disso. Hoje em dia, os gays são aceitos na sociedade.

Jonathan: Quando meus amigos souberem, o que eles vão falar?

Paloma: Não importa o que eles vão falar. Você é um homem, tem que levantar a cabeça e defender seu pai.

Jonathan: Às vezes, eu acho que eu odeio meu pai.

Paloma: Meu amor, olha, eu sei que vocês têm suas diferenças, eu também tinha uma relação difícil com a minha mãe, porque eu era adotada, e você sabe o resto da história.

Jonathan: Eu sei, você é filha do meu avô com uma amante, e ele te trouxe, e a vovó criou sem saber de nada.

Paloma: Pois é, a gente acabou se entendendo, eu me entendi com sua avó, a gente tá tentando superar as dificuldades, que é a mesma coisa que você deve fazer, tentar superar os problemas que você tem com seu pai, vai ser melhor para vocês dois.

Jonathan: Tia, se meu pai é gay, será que eu vou ser também? Eu gosto de mulher. Mas isso tudo me deixou muito pilhado.

Paloma: Para, para, para de falar bobagem. Não é porque você é filho de um pai gay que você vai ser gay também. Vem cá, você já reparou que a maioria dos gays é formada por filhos de casais heterossexuais?

Jonathan: Verdade. Eu tenho amigos gays que os pais são héteros.

Paloma: Então, eu sei que esse é um momento muito complicado para você, mas pensa que seu pai está sofrendo, Johnatan, ele foi exposto na frente da família inteira, ele está precisando do seu apoio.

Jonathan: Não sei se eu consigo.

Paloma: Vai conseguir, sabe por que que você vai conseguir? Porque você é um menino muito especial, tem um coração bom, e independente das diferenças com seu pai, independente das brigas que você teve com ele até hoje, ele tá precisando de você. O Félix precisa saber que você aceita ele como ele é.

Podemos considerar as atitudes de Jonathan sendo cada uma representativa de duas categorias. Primeiro, quando ele fala que tem vergonha e menciona que tem medo da reação dos amigos, está cometendo uma *homofobia velada* - não agride o pai, porém, sua homossexualidade o envergonha. E quando fica preocupado em ser gay pelo fato do pai ser, ele, devido à falta de informação e ao preconceito, está tendo uma postura de *homofobia “sem intenção”*.

Neste mesmo capítulo, há uma cena entre Félix, sua mãe e sua avó, na qual ainda aparece repercussão da descoberta por todos de sua homossexualidade.

Félix: Mami, eu queria pedir, por favor, não acredite em nenhuma palavra que a Edith diz. Ela armou isso tudo pra mim. É tudo uma grande armação.

Pilar: Meu filho, vamos falar a verdade?

Félix: É verdade, mami, ela tentou me derrubar.

Pilar: Você é gay. Félix, eu sempre soube, quer dizer, eu sempre achei que sabia, mas eu não tinha coragem de falar isso pra mim mesma. Você é gay, filho.

Bernarda: Eu também sabia. Mas, ao contrário de sua mãe, eu tinha até uma certa pena de você por te ver casado, vivendo uma vida mentirosa, no armário, como dizem.

Pilar: É, exatamente, meu filho. No armário. Ai filho, quando você era pequeno, no colégio, uma vez uma orientadora do colégio me disse que você sofria bullying no colégio, por parte dos seus colegas, eles te ridicularizavam e debochavam de você por causa do seu jeito, seu jeito um pouco delicado de ser.

Félix: Ódio do colégio, ódio.

Pilar: Eu sei, eu sei.

Félix: Debochavam de mim, riam de mim, até hoje eu não suporto que riam de mim.

Pilar: Bom, essa orientadora, ela me aconselhou que levasse você pra um psicólogo, sabe, mas, meu Deus, os tempos são outros, eu era tão jovem, eu não tinha o esclarecimento que eu tenho hoje, mas mesmo assim eu levei você a uma psicóloga e ela me disse o seguinte: se seu filho é gay, você deve ficar do lado dele, você deve apoiá-lo, porque isso é uma orientação sexual. Mas imagina, eu casada com seu pai, aquele machão, as poucas vezes que nós, quer dizer, eu tentei entrar nesse assunto,

nossa, ele ficava transfigurado, ele acabava louco com esse assunto. Quando você se casou e você teve o Jonathan, ah meu filho, você me desculpa, mas eu vou confessar: eu respirei aliviada, viu?

Félix: Eu sei, eu queria muito que você fosse feliz por minha causa, mami.

Pilar: Meu filho, mas eu sou feliz, eu sou feliz, meu filho, eu sou sua mãe e eu quero que você seja feliz. Acontece que eu não sou gay, eu não tenho muito conhecimento desse mundo gay. Eu conheço alguns gays, mas apenas assim, no mundo da moda, no mundo da beleza. Eu sempre me achei tão esperta. Observava tanto o comportamento dos outros, mas eu acho que eu nunca olhei pra você de verdade. Meu filho, você estava tão perto de mim, por que você nunca se abriu comigo?

Bernarda: Eu tenho um casal de amigos gays, moram numa chácara perto da minha.

Pilar: Eu não sabia, juro.

Bernarda: A gente se frequentava, eles cozinham muito bem, jogávamos baralho algumas tardes.

Félix: Nossa, vó, como você é moderna.

Bernarda: Eu aprendi a ser moderna. Eu também, antes de conhecer aquele casal, eu tinha uma visão preconceituosa, mas a vida me deu a oportunidade de conhecer aquele casal. Eu tenho uma saudade deles. Eu vou visitá-los qualquer dia desses; se você quiser vir comigo.

Félix: Vovó olha só, ela não é contra e ainda quer me botar na roda.

Bernarda: O que eu estou querendo dizer é que pra mim, Félix, tudo bem.

Pilar: Meu filho, eu acho que, passado esse susto inicial, eu tô feliz que você tenha tirado sua máscara, tenha saído do armário, como dizem. Meu Deus, como deve ter sido horrível você viver esses anos todos casados com a Edith fingindo que vocês eram marido e mulher, fingindo uma coisa que você não é. Eu sempre quis que você fosse feliz.

Félix: Mas, mami, eu era feliz, por que eu achava que você gostava de mim daquele jeito certinho, casado; agora você vai gostar de mim, mami? Você vai continuar gostando de mim, mami?

Pilar: Mas é claro, meu filho, claro que eu vou te amar sempre. Meu Deus do céu, eu confesso que eu achava meio estranho, mas meio engraçado, você escolher assim meu sapatos e minhas bolsas. Imagina eu, que me achava tão esperta, sempre observei tanto o ser humano, mas eu acho que nunca olhei para você de verdade como meu filho. Porque você não chegou perto de mim meu filho, porque você não se abriu?

Félix: Então você me perdoa?

Pilar: Pelo amor de Deus, não usa essa palavra, eu não tenho nada que te perdoar meu filho, nada. Meu Deus do céu, eu saber disso não significa nada, não mudou nada minha relação com você. Pelo amor de Deus, me abraça, pelo amor de Deus, nunca mais fala isso, eu não tenho nada que te perdoar, eu te amo Félix, eu te amo.

Félix: Difícil agora vai ser falar com o papai.

Pilar: Eu sei, eu sei. Vai ser muito difícil mesmo, vai ser. Mas eu prefiro falar primeiro com ele. E você escolhe uma hora que ele estiver mais calmo.

Félix: O papai nunca vai me aceitar.

Pilar: Não fala isso. Eu vou falar com ele, eu vou convencê-lo. Meu Deus, ele é seu pai e você é filho dele. Eu vou dizer pra ele que ele tem que te respeitar como você é, como você merece. Entende, meu filho?

Félix: Ele vai dizer que sou anormal. Eu sou anormal.

Bernarda: Não seja bobo, Félix. Como você pode ter tanta raiva de você mesmo? Se achar anormal? Você é normal, Félix.

Pilar: Félix, olha pra mim, meu filho, você é normal, e se alguém disser que você é anormal, eu juro que eu dou uma porrada. Eu vou te defender, meu filho, eu juro que eu vou te defender, meu amor. Agora, uma coisa, eu acho que você tem que descer e conversar com seu filho. Ele merece uma palavra sua.

Félix: Mas eu tenho vergonha dele, mami.

Pilar: Não fale isso, por favor. Converse com ele, ele é seu filho, não se acovarde.

Neste momento, vários pontos podem ser destacados. Mais uma vez, Walcyr Carrasco mostra o trauma que meninos com tendências homossexuais sofrem nas escolas.

Por meio da tradução da pedagogia do insulto em pedagogia do armário, estudantes aprendem cedo a mover as alavancas do heterossexismo e da homofobia. Desde então, as operações da heterossexualização compulsória implicam processos classificatórios e hierarquizantes, nos quais sujeitos ainda muito jovens podem ser alvos de sentenças que agem como dispositivos de objetivação e desqualificação: “Você é gay!”. Estas crianças e adolescentes tornam-se, então, alvo de escárnio coletivo sem antes se identificarem como uma coisa ou outra. Sem meios para dissimular a diferença ou para se impor, o “veadinho da escola” terá seu nome escrito em banheiros, carteiras e paredes, permanecerá alvo de zombaria, comentários e variadas formas de violência que a pedagogia do armário pressupõe e dispõe, enquanto sorrateiramente controla e interpela cada pessoa. (JUNQUEIRA, 2011, p.80).

Outro ponto levantado é a falta de ação da mãe, que, por medo da reação do marido, nunca intercedeu pelo filho, não encarando a realidade e o deixando sem defesa, se enquadrando na categoria de *homofobia velada*. Félix, nesta conversa, deixa claro que sempre buscou a aprovação da família, dizendo-se satisfeito em ver que a mãe estava feliz ao vê-lo casado, e com isso mostra como uma família preconceituosa pode marginalizar um homossexual, às vezes até o induzindo (leia-se forçando) a ter uma vida que não lhe é própria.

Ao descer para conversar com o filho, ainda no capítulo 66 (01/08/2013), Félix encontra a irmã e é surpreendido com a reação da mesma.

Paloma: Félix.

Félix: Paloma.

Paloma: Estava te esperando para te dar um abraço. Sabe que às vezes falavam de você, mas você era casado, eu sempre te defendia. Falava que esse era seu jeito, seu jeito brincalhão.

Félix: Mas eu dou tanta pinta assim?

Paloma: Não é pinta, seu bobo, é o jeito, você tem um humor diferente, um trejeito, sei lá. Mas nada disso importa. O que importa é que eu te amo, meu irmão.

Félix: Me ama? Você me ama Paloma?

Paloma: Te amo, te amo, sim. Você é meu irmão querido, que sempre me ajudou em tantos momentos da vida, e eu te amo, te amo muito.

Félix: Você está sendo tão sensível, tão delicada comigo. Eu sinto que eu nem sempre fui o irmão que você merecia. Eu já fiz coisas terríveis com você.

Paloma: Não diga isso, Félix. O que você já pode ter feito contra mim?

Félix: **Coisas que você não merecia. Mas eu acho que no fundo eu sempre disputei o amor do papai com você. Ele sempre me rejeitou, eu me sinto rejeitado, ele vai me rejeitar mais ainda.**

Paloma: Olha aqui, nosso pai vai ter que te aceitar do jeito que você é, e principalmente você vai precisar se aceitar. E vem cá, é claro que tivemos disputa, que irmãos não disputam o amor dos pais? Isso é natural, Félix.

Félix: Eu me sinto um rato.

Este diálogo mostra o quanto Félix se sente rejeitado pelo pai, e como isso influenciou sua relação com a irmã que, a seu ver, é a única que tem o amor de César. Após esse diálogo, no mesmo capítulo, finalmente Félix vai conversar com o filho Jonathan. Eles

apenas se abraçam e fica tudo bem entre os dois. Na cena seguinte, Pilar vai até o escritório interceder pelo filho com César.

César: Veio botar panos quentes.

Pilar: Não, não. Eu vim conversar com você, eu falei com o Félix.

César: Você emprestou suas joias pra ele por acaso?

Pilar: César, eu tô falando sério.

César: Eu também estou falando sério. Vejo o filho que você me arrumou.

Pilar: Eu não acredito que estou ouvindo essas palavras da sua boca.

César: Culpa sua. Você mimou esse menino, desde pequeno o Félix era assim, brincando com você, escolhendo suas bolsas, seus sapatos; quando ele brigava que seu sapato não combinava com o vestido, aquilo me dava uma vergonha, isso não é coisa de homem.

Félix: Félix continua sendo um homem.

César: **Mariquinha, como diziam na minha infância. Bichinha. Culpa sua.**

Pilar: Não é culpa minha, porque eu fui suficientemente esclarecida para saber que uma orientação sexual independe de influências.

César: **Vivia grudado em você. Eu devia ter forçado a situação, devia ter levado Félix pra ver jogo de futebol, luta de boxe, mas não, fiquei enfiado naquele hospital trabalhando feito um muro para dar luxo para você, para dar conforto para a sua vida. Entreguei a educação dos meus filhos nas suas mãos e ó: deu no que deu.**

Pilar: Eu não acredito, mas eu tô falando com quem? Eu tô falando com um homem das cavernas? Eu não acredito no que você está falando. César, eu li outro dia, eu li não sei aonde que existem muitos homossexuais no meio de futebol, sabe. Em outras atividades masculinas por exemplo. Eu li também que no exército dos Estados Unidos existem muitos gays assumidos.

César: É porque nos Estados Unidos as bichas estão assumindo o poder.

Pilar: Você não tem lido sobre o casamento gay, não é? Sobre as mudanças da sociedade.

César: **Eu leio, eu não tenho preconceito. Quem quiser ser gay que seja, não o meu filho. Não o Félix, que carrega o meu nome. Desde que ele era pequeno eu tinha medo de que isso acontecesse, eu tenho que confessar. Eu via o modo dele dançar, os amigos, mas então ele casou, logo depois teve um filho e eu me dei por satisfeito.**

Pilar: Ele casou por sua influência, ele casou por sua pressão. Sim, você fez ele se casar, você apresentou a Edith a ele com esse objetivo, essa era sua intenção. E isso ela deixou muito claro. Mal conheceu o Félix e ela já engravidou, aliás, ela casou grávida, que nós dois sabemos muito bem. Tentou enganar a gravidez naquele vestidinho. Não sei como o Félix deve ter tido uma relação íntima com a Edith, manteve um filho e fez o que você quis e não o que ele quis.

César: Era o que eu queria sim, eu queria o Félix um homem casado, um pai de família.

Pilar: Pelo amor de Deus. Félix hoje está vivendo uma vida dupla. Deve ter tão difícil viver uma vida dupla, de mentiras. Aliás, não, pra você não deve ser difícil não, deve ser muito fácil.

César: Pra mim, eu dava um murro na cara do Félix.

Pilar: Mas você não vai fazer isso, né? Olha lá o que você vai fazer, hein, César. Olha lá o que você vai fazer, César. Eu já suportei muita coisa, mas não vou suportar você afastar o nosso filho da nossa vida.

Na discussão em questão, ocorre uma das cenas mais emblemáticas para a pesquisa. César finalmente se revela um conservador homofóbico de primeira categoria. A *homofobia* nesta cena é mais que *explícita*, chega a ser patológica. Logo de início, ele busca “culpados” e joga a responsabilidade na mãe, que, segundo sua teoria, o mimou demais e

ainda o deixava escolher seus sapatos. Ele trata a revelação como um crime, em que a mãe transformou o filho em um criminoso, crime, neste caso, contra a moral e os bons costumes.

Borrillo (2009) fala da homofobia como sendo um sentimento de aversão, um incômodo pela aproximação de algum homossexual, algo comparado, como explica o pesquisador, ao pânico de estar perto de alguns bichos (zoofobia) ou em lugares fechados (claustrofobia). Porém, o autor deixa claro que isso ainda não reflete por completo o significado da palavra.

Um exemplo é citado por Trevisan (2000) em 1993 (é claro que existem diversos casos, porém, esse chama atenção pela brutalidade do ato homofóbico), quando o vereador de Coqueiro Seco (Alagoas), Ronildo dos Santos, assumiu sua bissexualidade em uma rádio local. Após a declaração, ele foi afastado de suas funções e começou a receber várias ameaças de morte, e como resultado foi sequestrado e assassinado. “Dias depois encontraram seu cadáver decapitado, com os órgãos sexuais mutilados, pernas quebradas, dedos e unhas das mãos arrancados; sua cabeça apareceu boiando num rio, não longe do local, sem olhos, a língua e as orelhas, além de dois tiros num ouvido” (TREVISAN, 2000, p. 158).

O Grupo Gay da Bahia (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 58) traz dados que mostram que, em 2013, 306 agressões contra homossexuais foram registradas no país. Seu fundador, o antropólogo Luiz Mott, analisa que o resultado de 2013 “[...] é um pouco menos do que em 2012, com 338. Mas o Brasil ainda responde por 44% desses crimes cometidos em todo o mundo”. Importante destacar que o crime não é apenas físico; agressões verbais ou psicológicas são bem recorrentes contra homossexuais.

Assim, após chamar seu filho de mariquinha e bicha, César apresenta um argumento comum entre aqueles que querem *parecer* desprovidos de preconceitos, mas que no fundo não conseguem lidar com as diferenças: “[...] **eu não tenho preconceito. Quem quiser ser gay que seja, não o meu filho. Não o Félix, que carrega o meu nome.**”; além de argumentar que, se ele tivesse levado o filho ao boxe ou ao futebol, que seriam “coisas de homem”, aquele fato não estaria acontecendo.

Em frases como “Vira homem, moleque!”, tão comumente relatadas, além de pressupor uma única via natural de amadurecimento para os “garotos” (que supostamente devem se tornar “homens”), subjaz a ideia de um único modelo de masculinidade possível. Algo a ser conquistado pelos indivíduos masculinos, numa luta árdua por um título a ser definido a cada momento da vida, sob a implacável vigilância de todos. Uma busca por um modelo inatingível, fonte permanente de insatisfação, angústia e violência. Reafirma-se a ideia na fé que se deposita na insistentemente reiterada *doxa* heteronormativa. A sua sistemática repetição confere uma inteligibilidade ao “outro” que, porque “menos masculino”, só pode ser homossexual e, portanto, inferior (JUNQUEIRA, 2011, p. 81).

Por fim, César diz que por ele daria um soco na cara de Félix, mostrando o quanto aquela situação o incomodava. O soco representaria uma forma explícita de reprovação, como se ele pudesse, através disso, o “curar”. No capítulo 67 (02/08/13), finalmente acontece a conversa entre César e Félix. No diálogo, fica clara a intolerância do pai.

Félix: Pai.

César: Pai? Você tem coragem de me chamar de pai?

Félix: Eu te chamo de pai por que você é meu pai.

César: Eu sou seu pai, você carrega meu nome, e isso me enche de vergonha.

Félix: O mundo mudou, papi, não tem que ter vergonha.

César: Não me chame de papi. Eu odeio esses seus trejeitos. Eu ouvi você falando papi, mami poderosa e eu achava que isso fazia parte do seu jeito brincalhão. Meu Deus, como eu não enxergava. Todo mundo fazia comentários, até o próprio Lutero fez um uma vez.

Félix: Ele está sempre contra mim.

César: Falar a verdade é estar contra você? Eu não vou negar, eu sempre que achei que você tinha uma certa tendência, mas eu achei que essa tendência ia ser superada. Você casou, você teve filhos, eu achei que tava tudo bem, e agora a sua própria mulher vem atirar essa verdade na nossa cara. E essas fotos, essas fotos, você e esse rapaz rindo, íntimos, dentro de um flat.

Félix: Pelo menos eu tento ser discreto, papi, papai. Pelo menos eu tenho isso a meu favor.

César: Como você se deixou fotografar dentro de um flat?

Félix: Eu não sei, não sei, mas a Edith jamais faria essas fotos. Ela jamais entraria em um flat, ela tem sangue quente e iria fazer um escândalo. Com certeza é alguém que queria me destruir, que se uniu a Edith para acabar com a minha vida. Para acabar com a nossa família, pai.

César: Ninguém poderia acabar com a nossa família, a não ser você, Félix, você.

Félix: Por favor, você já traiu a mamãe com outras mulheres, inclusive o caso da Paloma.

César: Não fale na Paloma. Não coloque a Paloma nisso. Sim, eu não nego, eu tive muitas mulheres, sim, porque para um homem com H maiúsculo como eu isso acontece. Antes de conhecer a sua mãe, eu tive as mulheres que eu quis. E eu não nego que depois de casado eu tive as minhas aventuras. Eles me chamavam de garanhão. Como é que você quer que eu me sinta? Félix, como é que você quer que eu me sinta sabendo que meu é filho é tudo menos um garanhão? Eu, César Koury, tenho um filho gay.

Félix: Eu tentei superar, pai, eu tentei. É mais forte do que eu, e eu sempre me senti diferente. Na escola, os meninos já zombavam de mim. Eu confesso que nunca pensei que casaria algum dia porque eu olhava para uma mulher e eutinha medo de não conseguir. A Edith foi um golpe de sorte.

César: Você sabe que não foi golpe de sorte nenhum. Eu plantei a Edith no seu caminho. Pra Edith foi bom, ela se casou com você e se plantou aqui nessa mansão.

Félix: Eu não acredito que tenha sido só isso, pai, a Edith sempre dizia que me amava.

César: Sei, ao longo dos anos eu acredito que você e ela estabeleceram qualquer tipo de relação, mas eu não acho que tenha sido amor.

Félix: É amor, é amor sim, pai, a Edith sempre me apoiou, ela sempre foi carinhosa comigo, mas ela me traiu, ela botou outro homem na nossa cama, pai.

César: Talvez porque você não tenha sido homem suficiente pra sua mulher.

Félix: Fui sim, eu fui homem suficiente, sim. Eu me esforcei, eu aprendi a gostar. A Edith foi feliz na cama comigo, sim.

César: Então, por que você foi atrás desse sujeito?

Félix: É mais forte que eu, pai. Pai, se eu pudesse, eu jamais seria, eu jamais seria gay, mas felicidade, pai, felicidade real eu só sinto se...

César: Chega, chega, chega. Eu não quero saber de mais nada. Não, quero saber de uma sim.

Félix: Eu respondo o que você quiser.

César: Entre você e esse rapaz, quem é o homem, quem é a mulher? Eu fiz uma pergunta. Quem é o homem e quem é a mulher?

Félix: Eu estou constrangido com essa pergunta. Bom, na verdade...

César: Não, não, não quero saber. Já me arrependi dessa pergunta. Qualquer resposta seria horrível. **Eu não tenho preconceito, eu nunca tive. O doutor Eron lá do hospital, eu sei, ele vive com um rapaz.**

Félix: Doutor Eron, ele me contou quando fui entrevistá-lo. Pai, eu me espantei por que ele me disse que a família dele aceita a vida que ele tem.

César: Eu não vou aceitar.

Félix: Meu Deus, mas você acabou de falar que não tem preconceito.

César: **Eu não tenho, mas um filho gay é diferente. Um homem como eu, que sempre deixou todas as mulheres loucas, não é questão de preconceito, é de princípios.**

Félix: Eu sempre soube que você nunca iria aceitar, pai. Por isso eu fiz tudo o que você queria. Eu me casei, eu tive filho e se não fosse pela Edith, que me denunciou, eu teria me tornado avô, eu teria me tornado um bisavô, não sei, um homem de família como tantos por aí. A culpa é da Edith, pai, da Edith e de quem ajudou ela a tirar essas fotos.

César: A culpa é sua que não conseguiu se controlar. Se a sua mulher ficou revoltada, se ela arranhou um amante é porque ela sentiu falta de um homem de verdade.

Félix: Isso não é verdade, isso é mentira, eu sempre fiz a Edith feliz na cama. Só talvez ultimamente, pai, talvez por ter reencontrado esse amigo eu tenho me descuidado da minha vida conjugal.

César: Você está disposto a mudar?

Félix: **Pai, eu nunca quis ser como eu sou, eu acho que a maioria dos gays não preferiria ser gay. Que gay escolheria uma vida assim discriminada, uma vida, sei lá, muitos deboches, uma vida dupla. Pai, às vezes eu sinto uma avalanche, um vendaval dentro de mim que me carrega.**

César: Não, não, não. Eu não quero saber pra onde esse vendaval te carrega, eu já ouvi demais. Pelo o que eu entendi, você não está disposto a mudar.

Félix: Eu não sou capaz.

César: Pois vai ter que ser, ou te boto pra fora do hospital.

Félix: O quê?

César: Isso mesmo que você ouviu. Eu não vou suportar deboches dos meus amigos quando a história dessa separação estourar. Filho de César Khoury gay. Nunca.

Félix: Isso pode passar por uma separação comum. Ninguém precisa saber disso.

César: Você acredita mesmo nisso? A Edith tá cheia de ódio, ela vai fazer cópias dessas fotos e espalhar pelo saguão do hospital, e eu não posso nem recriminá-la por isso, por que, que mulher aceitaria esse tipo de traição? **Não, o que é pior Félix, você, sem mulher e sem filho, você vai soltar a franga.**

Félix: Não, pai, eu não faria isso, eu sou discreto.

César: Discreto como um destaque de escola de samba. Meu Deus, como é que eu não vi antes, é que tava na minha frente e eu não quis ver, mas eu sei de uma coisa que você vai fazer.

Félix: Eu faço o que você quiser.

César: Você vai reconquistar a Edith, você vai retomar o seu casamento com ela.

Félix: Eu não consigo nem olhar pra cara daquela víbora da Edith, e você quer que eu volte a me relacionar com ela?

César: **Com ela ou com outra qualquer, tanto faz. Você vai reconstituir uma família, vai voltar a ser um homem de bem.**

Félix: Mas, pai, poxa vida, eu me senti até aliviado por ela ter contato tudo.

César: Aliviado? Por ter sido exposto?

Félix: Aliviado, aliviado sim, pai. Aliviado por não ter mais que carregar uma mentira a vida toda. Pai, por favor, por favor, a mami, a Paloma, até meu filho, todos me apoiaram, todos me abraçaram, eu fiquei tão emocionado. Eu pensei na minha vida, eu pensei nas minhas escolhas, eu pensei em tudo o que fiz até hoje, e eu senti que eu posso ser um homem melhor. Eu senti vontade de ser um homem melhor.

César: Ser um homem melhor? Como?

Félix: Quando eu olhei para a Paloma, por exemplo, eu senti vontade de desfazer todos os erros que cometi com minha irmã.

César: Irmãos cometem erros com irmãos, isso é normal.

Félix: Pai, eu me senti mais feliz, é isso, pai. Sem ter que carregar uma mentira, sem ter que viver uma vida dupla. Eu senti que sendo mais feliz podia ser melhor, pai.

César: **Melhor pra mim é não ter um filho gay.**

Félix: Por favor, pai.

César: Chega de explicação, chega. Eu vou te dar um tempo, não muito. Para você reatar seu casamento com Edith ou voltar pra uma outra qualquer.

Félix: E se eu não conseguir?

César: **Te boto pra fora do hospital, te boto pra rua. Sem salário, vou fazer o possível e o impossível para te tirar do meu testamento. Eu vou te deixar na merda, Félix. Pode ir, pode ir. E me faça um favor, para de chorar feito uma mocinha desprotegida, tenta na minha frente e na frente dos outros agir como um homem.**

Todos os argumentos utilizados por pessoas homofóbicas estão ali: a repulsa de César, ao ser chamado de pai pelo filho, o fato de humilhá-lo dizendo que não era homem, e ainda a questão de argumentar que Félix não se tornou o garanhão que o pai tinha sido um dia.

Os homens conservadores têm maior probabilidade de considerar os gays como indivíduos que renegam seu gênero e que, por isso, colocam em perigo a norma heterossexual, a masculinidade e os privilégios a ela relacionados. Ao rejeitar os homossexuais, muitos homens heteros repelem na verdade um elemento que, para eles, está intimamente ligado à homossexualidade masculina: a feminilidade. (BORRILLO, 2009, p. 40).

Com uma agressão atrás da outra, o autor “toca na ferida” e mostra para o público como as palavras, a rejeição, o preconceito podem ferir muito mais do que um tapa. César é a personificação de todos os pais, mães, avôs etc. que todos os dias maltratam, humilham, colocam para fora de casa e agridem parentes homossexuais.

Em entrevista ao jornal *O Globo* (CONTREIRAS, 2013, p. 12), Antônio Fagundes fala sobre a forma como o autor está mostrando a homofobia no seio familiar.

Foram cenas impactantes, né? Tenho a impressão de que a gente não viu muito isso na televisão, uma coisa tão descaradamente exposta, a transparência da homofobia de um pai. Ouvimos falar disso, de pessoas que agridem homossexuais nas ruas. Mas Walcyr mostrou uma violência pior, que acontece dentro de casa, da família, e não envolve o físico. É uma coisa psicológica, uma postura horrível de um pai com um filho.

Para Borrillo (2009), o discurso homofóbico se baseia em uma preocupação com a moral da sociedade e, com isso, cria uma imagem relacionando a homossexualidade a “bizarrices”. E o autor completa que a homofobia tem um diferencial por não agir em grupos, mas sim com indivíduos, submetendo ao homossexual uma situação em que o mesmo não pode se defender. Com isso, ele sofre sozinho, muitas vezes cercado de violência física e mental, “[...] portanto, mais vulnerável a uma atitude de aversão a si mesmo e a uma violência interiorizada que pode levá-lo ao suicídio” (BORRILLO, 2009, p.33).

No capítulo 69 (05/08/13), em uma conversa com Pilar, Bernarda e Félix, César se mostra irritado com o fato de Félix querer falar sobre sua sexualidade e joga na cara do filho, mais uma vez demonstrando *homofobia explícita*, que ainda tem esperança de que Jonathan será o orgulho da família. E ainda argumenta que, devido ao seu desgosto, jamais deixará um gay assumir a presidência do hospital, porque, segundo ele, homem que faz o que ele faz não é homem.

Já no capítulo 70 (06/08/13), César deixa claro que deseja que o filho viva um casamento de fachada para acabar com os comentários no hospital.

César: Eu prefiro conversar aqui por que eu não quero a intervenção da família. Eu vou direto ao assunto, Félix, eu quero o Jonathan aqui dentro de casa.

Félix: Por que exatamente o Jonathan?

César: Porque ele é o mais afetado pela situação. Eu sei que se o Jonathan voltar, a Edith e a Tamara terão que voltar. Eu já conversei com a Edith e ela está disposta a cumprir casamento de fachada.

Félix: Papi, mas pelo amor de Deus, agora que eu me livrei do casamento, eu não quero me sentir como um passarinho engaiolado.

César: Não solte a franga, Félix.

Félix: Sim, senhor.

César: Você não tem que querer ou não querer. No casamento da Nicole, na igreja, na festa, aqui em casa, eu quero você e a Edith lado a lado como marido e mulher. Pelo menos assim, nós acabamos com os comentários que são o assunto principal do hospital hoje em dia.

A conversa é interrompida por Pilar.

Pilar: Eu não concordo, César. Você quer obrigar o Félix a fingir que estava casado? Se antes era um desastre, agora vai ser o quê?

César: Não se mete, Pilar. Você já errou na criação dessa criatura, como ele mesmo diz, agora, você me proibir de preservar a imagem, pelo menos a imagem, de uma família feliz e de respeito?

Pilar: Eu quero que ele seja feliz de verdade, César. Meu Deus do céu, quantas vezes eu percebi no Félix uma amargura, uma coisa negativa, uma melancolia, eu tentava compreender, mas eu não conseguia. Mas agora eu entendo, a culpa é sua. Você sempre reprimiu nosso filho.

César: Eu preservo a honra dessa família, o respeito, você acha que é fácil eu andar pelo hospital sabendo que está todo mundo falando do meu filho pelas costas o tempo todo?

Pilar: Eu vou continuar do lado do Félix. Você não é obrigado a aceitar essa ordem insensata.

César: Isso, Félix, fique do lado da sua mãe e peça mesada, porque eu te boto pra fora do hospital.

Félix: Eu vou falar com a Edith.

Em outra conversa com Félix, no capítulo 74 (10/08/13), César mais uma vez deixa claro que não aceita um filho gay.

César: Eu já te falei, Félix, eu não quero ter um filho gay. Eu não tenho preconceito, um outro qualquer tudo bem, pode ser, pode fazer o que quiser, mas filho meu não.

Félix: Em nenhum momento passa pela sua cabeça que você possa estar errado?

César: Eu tenho minhas convicções. Um homem pra mim tem que ter uma família. Um dia você ainda vai me agradecer, Félix, por eu te ajudar a reconstruir uma família.

No capítulo 148 (04/11/13), é revelado que Jonathan é filho de César com Edith. No meio da discussão é explicado o porquê deste fato.

Félix: Você jogou a Edith pra cima de mim? Mesmo sabendo que era uma garota de programa? Uma garota que você pagava pai?

César: Eu paguei a ela, sim, para que ela conhecesse você. Você nem tinha capacidade de conhecer uma mulher por você mesmo. Aí vocês acabaram se dando bem, e ela te ensinou a gostar de mulher. Quando ela me disse que estava grávida, eu joguei as mãos pra cima.

Félix: E você nunca se perguntou se esse filho era seu?

César: Eu perguntei, eu perguntei, sim. Mas a Edith garantiu que o garoto era prematuro, e a médica confirmou. Eu tive as minhas dúvidas, mas na verdade eu não quis aprofundar esse assunto. Só agora recentemente, depois da separação de vocês, que a Edith me contou a verdade com todas as letras. Depois ela fez chantagem.

Félix: Chantagem, é a sua cara fazer chantagem, não é, cachorra?

Depois de algumas explicações, César volta a atacar a sexualidade de Félix: “Você não teve capacidade nem pra ter um filho, eu é que tive que te dar um, você devia era de me agradecer.”

Após uma briga física entre Pilar e Edith, Félix chega a uma conclusão do motivo de toda essa história.

César: Eu fiz isso na melhor das intenções.

Félix: Você fez isso porque tem vergonha de mim. Olha o que fez comigo, pai. Me fez viver uma vida escondido, e agora meu filho, até meu filho é uma mentira.

Ao ser abordado por Paloma ao sair da mansão, César novamente ataca a homossexualidade de Félix.

César: Eu estava tão feliz que o Félix ia ter um filho.

Paloma: Será que o seu preconceito é maior do que seu amor pela família?

César: Ter uma família fez bem pro Félix, Paloma. Veja agora como ele mudou pra pior, depois de, como vocês dizem, saiu do armário.

Todas essas cenas citadas acima, demonstrações claras de *homofobia explícita*, mostram como César desqualifica o filho pelo fato do mesmo ser gay. Encarar a homossexualidade do filho se torna inaceitável, a ponto de obrigá-lo a se casar novamente. Borrillo (2009) ressalta que a homofobia promove uma forma correta de ser (a heterossexual), e com isso a homossexualidade passa a ser uma forma errada, a ser combatida.

Como violência global caracterizada pela supervalorização de uns e pelo menosprezo de outros, a homofobia se utiliza da mesma lógica das outras formas de inferiorização. Quando se trata da ideologia racista, classista ou antisemita, o objetivo é sempre desumanizar o outro, torná-lo inexoravelmente diferente. Como qualquer outra manifestação de intolerância, a homofobia se constrói em torno de emoções (crenças, preconceitos, convicções, fantasmas...), de condutas (atos, práticas, procedimentos, leis...) e de um dispositivo ideológico (teorias, mitos, doutrinas, argumentos de autoridade...). O profundo conservadorismo do conjunto de manifestações excludentes reside em dois fatos: no de que elas lançam mão de um fundo irracional comum, de uma opinião particularmente orientada em direção à desconfiança, e no de que transformam esse preconceito ordinário em doutrina elaborada (BORRILLO, 2009, p. 28).

Em uma briga com Niko, no capítulo 174 (04/12/13), Amarilys revela que acredita que uma criança precisa ser criada por um modelo de pai seguindo os padrões da sociedade, cometendo um ato de *homofobia explícita*.

Amarilys: Eu acho que o menino, ele precisa de um modelo de pai, ele precisa ter alguém pra se espelhar, na verdade ele precisa de um homem.

Niko: Entendi tudo agora. Quer dizer que você é dessas, né, Amarilys, dessas que da boca pra fora diz que não tem preconceitos, mas que na hora do vamo vê é um poço de preconceito.

Eron: Niko, você está pegando pesado.

No capítulo 205 (09/01/13), Eron resolve romper com Amarilys e explica o porquê de ter se envolvido com ela.

Eron: Eu até acreditei que te amava.

Amarilys: Você acreditava que me amava? Então, não era amor de verdade? É isso que você está me dizendo?

Eron: Eu vivo em um mundo de homens, eu vejo as pessoas se apaixonando, comemorando os aniversários dos seus filhos, se encontrando como casais, mas esse mundo tava fechado pra mim porque eu não tinha uma mulher.

Amarilys: Mas agora você tem a mim.

Eron: Quanto mais eu fico com você, mas eu vejo que eu vivo uma mentira. Eu tentei ter uma família como a dos outros homens. Quando você teve um bebê, eu pensei: meu Deus, eu vou ter uma família verdadeira, uma família com a Amarilys, e então dava tudo certinho. Eu construí um castelo na minha cabeça. Mas, era um castelo de cartas, e desabou. O filho não era nosso, era do Niko. Aquela família certinha, com papai, mamãe e filhinho, não existia.

Amarilys: Mas pode existir, meu amor.

Eron: Mas eu não quero. Eu não sou o homem certo para você.

Amarilys: Só eu sei quem é certo pra mim e errado.

Eron: Eu não sou o homem certo pra você porque simplesmente eu não te amo.

Amarilys: Você não me ama? Quer dizer então que de repente você não me ama, é isso?

Eron: Aliás, eu nem sei se um dia eu cheguei a amar você de verdade, ou aquilo tudo foi uma ilusão da minha cabeça.

Amarilys: Não, não pode ser. A gente perdeu esse filho sim, mas a gente pode ter outro. Você dormiu comigo, você gostou de dormir comigo.

Eron: Amarilys, eu estou despedaçado. Se eu continuar com você, vai ser uma mentira. Eu cheguei à conclusão de que eu amo e sempre amei o Niko.

Amarilys: O Niko está indo atrás de você, e você ficou com pena e cedeu.

Eron: O Niko nem sabe ainda que eu gosto dele, eu só estou tentando ser honesto. Eu sou gay.

Amarilys: Não, você não é gay. Eu sei que você não é gay porque você foi pra cama comigo e gostou, eu sei disso. Eron, olha, eu até pensei que eu tivesse grávida de você, imagina?

Eron: Amarilys, aí que tá seu erro. Você acha que quem é gay não consegue transar com mulher. Eu consigo. Eu poderia me enganar, e poderia te enganar a vida inteira, mas eu amo o Niko. Eu vou fazer as minhas malas e vou para um hotel.

Amarilys: Eron, não faz isso comigo. Você não pode tomar uma decisão tão precipitada assim.

Eron: Olha, eu já me torturei o suficiente. Desde que eu fui na casa do Niko que eu não penso em outra coisa, na família que eu poderia ter tido com ele se não fosse...

Amarilys: Se não fosse eu?

Eron: Não é exatamente isso que eu queria falar, mas é assim.

Amarilys: Eron, você não vai conseguir ser feliz sem mim, eu tenho certeza que você não vai conseguir. Eu ainda posso te dar uma família.

Eron: Eu quero reconquistar a família que eu perdi, com a minha própria culpa. Adeus, Amarilys, eu espero que nós conseguimos ser amigos.

Amarilys: Um casal que se separa dessa maneira não consegue ser amigos nunca. Eu tenho certeza que eu nunca vou conseguir ser sua amiga, Eron. Eu quero que você vá pro inferno, eu quero que você desapareça daqui. Eu te odeio, Eron, eu te odeio. Sai, sai daqui.

Na cena, é explorado pelo autor o conceito de família. O autor explora no diálogo a ideia de que Eron ficar junto com Niko também representa uma família. Já no capítulo 206 (10/01/13), Eron admite para Niko que nunca deveria ter largado o chefe de cozinha e ter se influenciado pela postura homofóbica de César. Já no capítulo 207 (11/01/13), após ser informada por Eron que ele pediu para voltar para Niko, Amarilys, na frente do ex companheiro, tem uma reação tranquila, porém, quando ele sai, ela desconta sua raiva o chamando de bichona.

Amor à vida abre, assim, uma importante discussão ao levar a homofobia para dentro de casa e mostrar que o preconceito começa com a própria família. Ao obrigar que o filho volte com a esposa e tenha uma família, Walcyr Carrasco mostra como este argumento ainda norteia muitas pessoas, em que a família dita correta (pai, mãe e filhos) seria a melhor maneira de se viver.

O autor inseriu na sua novela um núcleo evangélico, porém, não quis “comprar briga”, mostrando o preconceito religioso contra os homossexuais. Borrillo (2009) explica que a prática das religiões está intimamente ligada à proliferação da homofobia, uma vez que “[...] as pessoas que se declaram praticantes de uma religião monoteísta se revelam menos favoráveis ao reconhecimento de direitos dos homossexuais” (BORRILLO, 2009, p.40). Assim, a religião acaba interferindo diretamente nas representações de homossexuais nas telenovelas, uma vez que exercem um poder muito grande sobre seus seguidores, determinando o que os mesmos podem ou não assistir.

O discurso da heteronormatividade circula nas produções midiáticas graças às relações de poder, movidas por muitos interesses. Um grupo que defende essa heteronormatividade são os religiosos, em especial cristãos conservadores e tradicionais das igrejas evangélica e católica. Nota-se uma relação de poder e contrapoder nesse grupo e no grupo que apoia a liberdade e emancipação sexual (DESIDÉRIO, 2013, p. 157).

No capítulo 167 (26/11/13), Félix vai ter uma conversa com César sobre o irmão que faleceu quando ele ainda era um bebê. Durante a conversa, Félix questiona quem era o filho preferido, e César fala como Félix era quando criança.

César: Eu brincava de bola com ele. Você não, você nunca foi o filho que eu queria, desde pequeno nunca foi.

Félix: Então essa é a verdade? Você me culpa, sempre me culpou pela morte desse outro menino, mesmo eu sendo um bebê.

César: Você era cheio de tremiliques. A sua mãe, depois que ela saiu da depressão, ela ficou agarrada em você, ela te mimava o tempo todo. Eu era um estranho naquela casa. Era Pilar e Félix, não era eu que ela amava, era você.

Félix: Mas não é o que acontece com todas as mães que amam seus filhos? Pera aí, você sentiu ciúmes da minha mãe por que ela me amava?

César: Ela te amava demais, ela te amava demais. Não era a mim que ela amava. Não é à toa que eu procurei na rua o que eu não tinha em casa.

Félix: Agora eu sou culpado pelas suas traições, culpado por existir.

César: O fato, Félix, é que eu adorava o Cristiano, eu adorava. Ele não teria crescido e se transformado no que você se transformou. Ele não seria gay.

Félix: Como é que você pode saber?

César: A gente sempre sabe, o gay é gay desde pequeno. Você sempre foi assim, sempre foi assim, fresco, cheio de vontades.

Félix: Crianças podem ter tremiliques como você fala, podem gostar de bonecas e se tornar um homem. Um sujeito pode ser másculo e ser gay. Agora, desde o início você me apontou o dedo, você me pôs um rótulo. É isso que você fez, pai.

César: Tava errado esse rótulo? Você é gay. O Cristiano não, eu tenho certeza, ele seria macho como eu. Seria um amigo, um companheiro, um filho, um companheiro pra todas as horas.

Félix: Então, ficou claro, então, que você preferia que eu tivesse caído naquela piscina. É ele que teria que ter sobrevivido?

César: Não tem essa de preferir uma coisa ou outra em uma história dessa, eu não fiz a escolha.

Félix: Pois então, faça agora.

César: Então, eu faço. Eu preferia que ele tivesse vivido e não você. Era ele o filho que eu amava.

Uma *homofobia explícita* se estabelece no diálogo acima. César argumenta que o outro filho seria “macho”, e que ele não daria o desgosto de ser gay. Na cena, fica claro que César não consegue amar o filho pelo fato da sua homossexualidade, e que isso os afastou desde quando Félix era apenas uma criança com “tremiliques”.

A visão do pai é que o outro filho, que para ele não seria gay, iria ser seu companheiro, seu amigo, e o motivo que César usa para justificar o fato dele não se aproximar de Félix é a sua homossexualidade.

A personalidade homofóbica, como estrutura psíquica do tipo autoritário, funciona com categorias cognitivas extremamente claras: estereótipos. Isso lhe permite organizar intelectualmente o mundo em um sistema fechado e previsível. Assim, os gays são sistematicamente apresentados como frívolos submissos à promiscuidade sexual, solitários ou narcisistas. Já as lésbicas são percebidas como agressivas e hostis aos homens. Mas mesmo gays e lésbicas não estão a salvo de sentimentos homofóbicos. (BORRILLO, 2009, p. 41).

Já no capítulo 215 (21/01/14), em outra discussão com o filho, César mais uma vez mostra o tanto que o “jeito” de Félix o incomoda. Em uma demonstração de *homofobia explícita*, o médico agride a homossexualidade de Félix, argumentando que talvez, se tivesse batido mais, teria resolvido o problema.

Félix: Vai me bater? Como você me batia quando eu era criança? Você me batia quando eu era criança, até tentava fugir, me esconder debaixo da mesa, mas você me achava e me batia.

César: Batia, pra ver se você parava de desmunhecar, para fazer de você um homem. Você casou com a Edith, viveu um casamento de fachada durante anos pra quê? Pra sair do armário e desabrochar feito uma flor. Você me envergonha, Félix.

Após sair da casa do pai, Aline (Vanessa Giácomo), esposa de seu pai, fala que César tem vergonha do filho e, também cometendo um ato de *homofobia explícita*, reafirma os preconceitos do marido: “O seu pai nunca vai acreditar em você. O seu pai tem vergonha de você. Mas eu também sentiria vergonha se você fosse meu filho, você não passa de uma bicha desmunhecada. Que pai que vai sentir orgulho?”.

Em outra discussão com Félix, no capítulo 220 (27/01/13), dessa vez após descobrir que havia sido traído por Aline, César mais uma vez comete uma ação de *homofobia explícita* ao atacar o filho, dizendo que o mesmo jamais saberá o que o pai está sentindo, devido ao fato dele não ser homem de verdade.

No fim da trama, Félix inicia sua redenção e, após ter todos os seus crimes descobertos, começa a descobrir o amor através de Niko (que a essa altura já está separado de Eron). O chefe de cozinha irá mostrá-lo que o amor é capaz de transformar as pessoas, e Félix finalmente saberá o que é amar.

No dia 07/01/14 (capítulo 203), uma conversa entre Niko e Félix chama a atenção pelo conteúdo do diálogo.

Félix: Eu gostei da Edith. Tínhamos uma relação conjugal.

Niko: Jura? Vocês iam pra cama mesmo?

Félix: Pra você ver que talvez eu não seja um cara assim tão definido, apesar de ter minhas preferências.

Niko: Ué, Félix, você pode ser bissexual.

Félix: Eu, bissexual? Bichexual, né?

Na continuação da conversa, Niko convida Félix para dormir em sua casa.

Félix: Niko, sinceramente, não faço seu tipo. E nem você o meu.

Niko: Félix, você não tem tipo. Você tem pressa. Eu chamei você para dormir no quarto de hóspedes.

Félix: Você me chamou com segundas intenções.

Niko: Não sou desse tipo de pessoa que quer se aproveitar de alguém que chega aqui completamente por baixo.

Félix: Por baixo? Frase de duplo sentido, hein? Quem gosta de ficar por baixo?

Niko: Que? Eu não gosto nem de ficar por baixo.

A revista *Isto é* (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 54-59) estampa uma matéria de capa sobre o personagem Félix e a importante discussão que a novela *Amor à Vida* levou para os lares dos brasileiros acerca da homofobia. Na matéria, são destacados esses dois diálogos acima, por serem considerados modernos para um “[...] programa que, tradicionalmente, prima pelo conservadorismo, a novela das nove”. (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 54).

A matéria trata justamente desta discussão da homofobia por intermédio de uma telenovela. Os jornalistas destacam que o casal que vem se formando na reta final da novela (Félix e Niko) pode ter vindo de uma vontade do público. Walcyr Carrasco (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 57) opina que “[...] casais formados por pessoas do mesmo sexo estão deixando de ser algo marginal à sociedade para entrar na legalidade”.

A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo Lopes, em entrevista à Revista da TV do jornal *O Globo*, do dia 26 de dezembro de 2014, corrobora essa visão, qualificando o casal:

Colocar um casal homossexual que já está junto, estável e quer ter um filho é um passo à frente. Niko foi visto com simpatia. Ele é tão paternal, afetuoso e bom-caráter que a sexualidade ficou em segundo lugar. E Félix é tão humilhado pela família, com tantos dramas pessoais, que foi aceito pelo público. A relação entre eles está sendo tratada com delicadeza e coragem, de forma inovadora. É fantasia, mas nada sem pé nem cabeça. A função social da novela é esse avanço, que chamo de tolerância. Ela reflete a complexidade para ser formadora de opinião.

No capítulo 215 (21/01/14), mais uma vez o autor explora os sentimentos de Niko e Félix, trazendo os personagens em uma situação de intimidade pouco vista em telenovelas anteriores. Eles se abraçam, se olham no olho e falam abertamente sobre relacionamento, e, no meio da cena, se tocam, mostrando claramente que existe um sentimento entre os dois. Niko explica como foi com sua família no momento em que o mesmo se assumiu homossexual.

Niko: Esse Niko mais extrovertido que você conhece só surgiu muito depois na minha vida. Nunca conheci alguém mais intimamente até os meus 18 anos. Foi minha mãe, sabia? Que quando percebeu que eu nunca arrumava uma namorada, me chamou para conversar. Ela conversou comigo numa boa.

Félix: Ai, que mãe maravilhosa que você teve.

Niko: É, maravilhosa. Uma mulher simples, mas de muita sabedoria. Depois ela até chamou meu pai para conversar, e, claro, foi difícil pra ele aceitar, porque eu era o único filho homem, mas depois ele acabou aceitando. Quando eu vim morar com o Eron, eles até gostaram.

Félix: Mentira?

Niko: Pra falar a verdade, a minha mãe não se conforma até hoje de eu ter me separado do Eron.

Félix: Eu queria tanto que tivesse sido assim comigo. Sabe, que tivesse sido aceito como eu sou.

Niko: Félix, deixa eu te falar uma coisa: a gente não pode mudar o passado, mas a gente pode impedir que nosso passado prejudique nosso presente e nosso futuro. Você nunca vai ser feliz se você ficar aprisionado ao seu passado. Tem tanta gente que gosta de você.

Félix: Tanta gente não, você.

Niko: Eu.

Ainda de acordo com a matéria publicada no jornal *O Globo*, Castro (2014, p.12) fala da aceitação do público perante esse casal, e que o mesmo acabou superando, em importância, o casal protagonista Paloma (Paola Oliveira) e Bruno (Malvino Salvador). No capítulo 221 (28/01/14) Félix pede para dormir na casa de Niko. O ator Thiago Fragoso, que

na trama interpreta Niko, explica o porquê de, na sua opinião, o casal ter a aceitação do público.

Niko e Félix são um casal legal, querido. A gente brinca muito com o humor, um fala em cima do outro o tempo todo. Há companheirismo, e os dois têm personalidade muito forte. O Niko é fofo e não gosta de alguns comentários do Félix, mas, ao mesmo tempo, o acha engraçadíssimo. Essa complexidade faz o casal ficar tão interessante, cheio de sutilezas. E o fato de eles serem gays contribuiu.

Por mais que este casal possa ter despertado o interesse do público, dados levantados por Trindade (2010, p.14 *apud* DESIDÉRIO, 2013, p. 154) mostram que muitas vezes o telespectador não gosta de ver homossexuais nas telenovelas, mas que, mesmo assim, continua acompanhando a história por conta dos outros núcleos; porém, acaba também assistindo às temáticas homossexuais.

Por essa capacidade da novela, podemos chamá-la de obra cavalo-de-tróia. O telespectador se motiva a acompanhar uma história principal que lhe agrada ou que lhe chamou atenção. Entretanto, quando o telespectador menos nota, uma ou outra trama, dentre tantas ali, pode não ser do gosto dele. Dentre essas possibilidades, podem estar personagens homossexuais. Se o acompanhamento da história vai continuar? Fica na mão do telespectador fazer o saldo entre o que lhe agrada ou desagrada ou até que ponto ele pode driblar o que fere seus valores morais ou religiosos. Vendo números expressivos de telespectadores que reprovam posturas positivas das novelas em relação a LGBT, mas que ainda assim as acompanham (fenômeno o qual chamamos de assistência contrariada), vê-se que ser a novela uma obra cavalo-de-tróia ajuda muito a visibilidade das questões LGBT na televisão.

As telenovelas da Rede Globo, quando abordam casais homossexuais, sempre se deparam com o tabu do beijo gay. Até o momento, nenhuma abordagem homossexual chegou a ter uma cena com tal demonstração de afeto. Em *Amor à vida*, mais uma vez essa questão foi discutida pelo público e pela mídia. Porém, aproximando-se do fim da novela, os atores não acreditaram no tão comentado beijo gay entre os personagens, como diz Thiago Frago:so:

Adoraria ver o casamento, ia ser ótimo gravar, mas acho que o Walcyr teve a preocupação de não ser panfletário. E se tiver o beijo gay, vou fazer feliz, acharia o máximo, mas na nossa sociedade com valores sociais deturpados, acho que seria considerado mais agressivo esse beijo entre homens, mais do que entre mulheres. Talvez por isso não tenha (CASTRO, 2014, p. 13).

A psiquiatra Alessandra Diehl (BRANDALISE; ALECRIM, 2014, p. 57) explica que esta discussão proposta pela telenovela é importante, por ser “[...] uma maneira de quebrar estigmas retratando a questão com naturalidade. Faz os mais conservadores refletirem e pode ajudar quem está em conflito com a própria sexualidade a ver que outras pessoas passam pelos mesmos dilemas”.

O último capítulo da trama (31/01/14) gerou expectativa em todo o público, uma vez que notícias davam conta de que o beijo entre os personagens Niko e Félix teria sido gravado secretamente. Com o capítulo em andamento, nas últimas cenas da história, o autor

mostra a família que Félix formou com Niko. Morando em uma casa de praia, os personagens montaram um restaurante japonês e criaram os dois filhos muito felizes. Na última cena dos dois, após se despedirem, Félix puxa o companheiro pelo braço e deixa claro que foi o seu amor um dos motivadores de sua redenção, e, enfim, acontece o primeiro beijo entre homens na teledramaturgia brasileira.

A repercussão foi bastante expressiva. O principal telejornal da emissora fez uma matéria sobre o final da telenovela, evidenciando que o público esperava ansioso pelo beijo, e, após o mesmo, a reportagem mostrava a reação das pessoas. O *Fantástico* entrevistou os atores e o autor para falar desse importante momento para a televisão.

A última cena escolhida pelo autor foi a reconciliação do pai homofóbico com o filho homossexual. Após sofrer um AVC (acidente vascular cerebral), César fica com os movimentos do lado direito do corpo comprometidos, e é Félix quem passa a cuidar do pai. Lado a lado, observando o pôr do sol, Félix e César protagonizaram a cena em que o pai finalmente chama Félix de filho, e diz que o ama. Após ambos darem as mãos, a telenovela chega ao fim.

Amor à Vida, com todas as cenas transcritas neste trabalho, tornou-se mais uma forma de se argumentar sobre a homossexualidade. Com seu poder de provocar discussão entre a audiência, o tema da homofobia entrou nos lares dos brasileiros e permitiu que uma atitude tão cruel com gays fosse mostrada. Provavelmente, a novela não fez ninguém deixar de ser homofóbico, porém, ela permitiu que se falasse sobre isso, e, quem sabe, foi o pontapé inicial para muitas famílias encararem suas realidades e não cometerem erros com seus membros que venham a assumir sua homossexualidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As telenovelas fazem parte do cotidiano do brasileiro. Mesmo a pessoa não acompanhando uma história, ou até mesmo insistindo em dizer que não se interessa pelo gênero, ela está em constante contato com este produto cultural, uma vez que as telenovelas conseguem adentrar em qualquer roda de bate papo. Ao passar por uma banca de jornal, ou ligar a TV durante o dia, certamente encontra-se uma variedade de assuntos originados das telenovelas, ou até mesmo desdobramentos de assuntos retratados nas tramas que acabam se tornando reportagens.

Como negar que este produto cultural faz parte do brasileiro? A relação telenovela e sociedade é rica de significados, uma se alimenta da outra, uma influencia a outra, e juntas ajudam a solidificar a cultural nacional. Telenovela, assim como futebol, carnaval etc., é propriedade do brasileiro, que opina, se apaixona, cria antipatia; enfim, são os brasileiros quem determinam os rumos da telenovela.

O merchandising comercial é um dos sustentáculos para fazer a máquina andar, por isso, não se pode abrir mão desta fonte de receitas. O seu uso e, principalmente, os seus altos valores provam que as telenovelas são importantes na função de passar mensagens, sejam elas comerciais ou até mesmo sociais.

No que tange o lado social, a prática do Merchandising Social se tornou um importante aliado para a veiculação de campanhas muitas vezes ignoradas pelo poder público e até mesmo pela própria população. Essa ferramenta, mais amplamente utilizada por Manoel Carlos e Glória Perez, tem trazido benefícios bem significativos para a sociedade, como a aprovação de Leis, o aumento de doação de órgãos, a explicação sobre tráfico de pessoas, o combate ao uso de drogas, o alcoolismo, a homofobia etc.

Todas estas conquistas do Merchandising Social praticado pelos autores da Rede Globo foram, sim, importantes para a história do país, porém, essas práticas são apoiadas pela empresa e também utilizadas pelos autores pelo fato de darem audiência. A questão dos homossexuais reflete bem isso. Na história das telenovelas, vários autores inseriram nas tramas personagens homossexuais, porém, poucos foram aqueles que trouxeram dramas significativos, ou ainda, apresentaram gays em papéis de destaque. Geralmente, o homossexual cumpriu o papel do humor.

Sabemos que o personagem gay com trejeitos mais caricaturados também precisa ser mostrado, uma vez que existem tipos assim na sociedade; a questão é que,

comparativamente, essa representação sempre foi bem superior a uma que coloque gays em papéis de destaque na dramaturgia. Agora, será que isso é uma questão pessoal dos autores? Na história, vários foram os casos de rejeições contra abordagens gays mais aprofundadas, ou até mesmo corte de cenas por representarem demonstração de afeto (como o beijo gay, por exemplo). E o Merchandising Social é acompanhado necessariamente da necessidade da audiência; sem a segunda, o primeiro não desperta o interesse da emissora e acaba não acontecendo.

As telenovelas da Rede Globo, por mais que comparativamente ainda mostrem personagens homossexuais em uma abordagem mais caricata, já mostram uma evolução acerca dessa representação. Se compararmos as primeiras telenovelas exibidas com as de hoje, nota-se um avanço, porém, longe de ser o ideal.

Amor à Vida tem seu mérito por retratar a homofobia dentro de casa. Outras novelas, como *Brilhante* ou *Insensato Coração*, por exemplo, já trouxeram dramas de pais que não aceitam filhos homossexuais, porém, a trama de Walcyr Carrasco explora em toda a história a crueldade de um pai preconceituoso ao extremo. Os diálogos não dão voltas, eles retratam como a rejeição, as palavras de desaprovação, o olhar de desprezo, podem ferir um homossexual. O personagem César personifica muitos pais e mães que todos os dias agridem seus filhos por não se enquadrarem no que a sociedade julga ser correto.

A abordagem da homofobia teve um papel importante dentro da sociedade. Trazer para a televisão assuntos como esse permite a reflexão e, até, possíveis mudanças de posturas daqueles que ainda enxergam a homossexualidade como algo errado. O beijo protagonizado por Félix e Niko foi um importante passo para a sociedade. É a maior emissora do país, mostrando para o seu público que os personagens homossexuais também amam e, sim, também demonstram esse amor através de um beijo.

Ao fim deste trabalho, concluímos que a telenovela, apesar de todas as questões relativas a audiência, aceitação do público, política da emissora etc., ainda representa uma importante forma de provocar discussões e principalmente proporcionar mudanças na realidade das pessoas. O que ainda precisa evoluir é a percepção da audiência de que os homossexuais também merecem ser ouvidos e principalmente amparados pelo poder público. Se as pessoas entenderem isso, cada vez mais serão vistos personagens gays com força dentro das tramas; quem sabe até veremos um casal gay protagonista. Utopia nossa? Só o tempo dirá.

6 REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.

AUTORES: Histórias da Teledramaturgia. *Memória Globo*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2008, 2 v.

BRANDALISE, Camila; ALECRIM, Michel. Um personagem contra o preconceito. *Isto É*, São Paulo, 15 jan. 2014, p.54-59

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p.37 – 54.

BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme Moreira. Telenovela Brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Orgs.). *Televisão, Cinema e Mídias Digitais*. Florianópolis: Insular, 2012, p 19 - 46.

BORRILLO, Daniel. A homofobia. In: LIONÇO, Tatiana; DINIZ, Debora (Orgs.). *Educação e Homofobia: um desafio ao silêncio*. Brasília, Letras Livres, 2009, p.15 – 45.

CASTRO, Natalia. Conto de fadas moderno. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 2014. Revista da TV, p. 12-14.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CONTREIRAS, Tatiana. Todo poderoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 ago. 2013. Revista da TV, p. 12 - 14.

COSTA, Cristina. *Ficção, Comunicação e Mídias*. São Paulo: Senac, 2002.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins. *O discurso sobre a homossexualidade em Insensato Coração: ressonância nos comentários de internautas em websites*, 2013. Trabalho de conclusão de curso (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/12965>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

FARIA, Paula. O subúrbio em Avenida Brasil: indícios de inovação na teledramaturgia brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA,9., 2013, Ouro Preto. *Anais eletrônicos...* Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/o-suburbio-em-avenida-brasil-indicios-de-inovacao-na-teledramaturgia-brasileira>>. Acesso em: 11 dez. 2013.

FERNANDES, Guilherme Moreira. *A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão*, 2012. Trabalho de conclusão de curso (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppgcom/files/2013/08/Guilherme_Fernandes.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2013.

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

GLOBO corta cenas e bandeira gay de *Insensato Coração*. *Folha de S. Paulo*. 19 jul. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/945317-globo-corta-cenas-e-bandeira-gay-de-insensato-coracao.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado. A sociedade das Novelas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Heterossexismo e vigilância de gênero no cotidiano escolar: a Pedagogia do Armário. In: SILVA, Fabiane Ferreira da (Org). *Corpos, gêneros, sexualidades e relações étnico-raciais na educação*. Uruguaiana: Unipampa, 2011, p 74 - 93.

_____. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. *Revista Bagoas*, Natal: Edufrn, v.1, n.1 jul./dez, p 1.- 22, 2007.

KOTLER, Philip; Ketler, Kevin L. *Administração e Marketing*. Tradução de Sônia Midori Yamamoto. São Paulo: Person Education do Brasil, 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes: Revista da Faculdade de Comunicação da USP*, São Paulo: Ed. USP, v.3, n.1, p 21-48, ago/dez. 2009. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/MATRIZES/article/viewFile/7391/6764>>. Acesso em: 21 ago. 2013.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens*. Tradução de Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELO, José Marques. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (Org). *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 251 - 291.

MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela; Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/70249539676072356091510415368126793033.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

NICOLOSI, Alejandra Piá. *Merchandising Social na telenovela brasileira*. Um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida. 2009. Trabalho de conclusão de curso (Mestrado em Ciência da Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-nicolosi_alejandra.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2013.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia da televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação da homossexualidade na telenovela brasileira 2005*. Trabalho de conclusão de curso (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.arco-iris.org.br/wp-content/uploads/2010/07/PERET-Dissertacao-Armario-Tela-Global.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

POCABY, Fernando; OLIVEIRA, Rosana de; Thaís, IMPERATORI. Cores e dores do preconceito: entre o boxe e o balé. In: LIONÇO, Tatiana; DINIZ, Debora (Orgs.). *Educação e Homofobia: um desafio ao silêncio*. Brasília, Letras Livres, 2009, p 115 – 132.

PRINGLE, Hamish; THOMPSON, Marjorie. *Marketing Social: marketing para causas sociais e a construção das marcas*. Tradução de Maria Lúcia G. L. Rosa. São Paulo: Makron Books, 2000.

RAMOS, Roberto. *Grã-Finos na Globo: Cultura e Merchandising nas Novelas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

RICKLI, Andressa Deflon. Merchandising Social: ferramenta sócio-educativa na telenovela. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE MÍDIA CIDADÃ, 5, CONFERÊNCIA SUL-AMERICANA DE MÍDIA CIDADÃ, 1, FADEP, 2010, Pato Branco. *Anais eletrônicos...* Pato Branco, Unicentro, 2010. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/redemc/2010/Artigos/Merchandising%20social-ferramenta%20socioeducativa%20na%20telenovela.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

SANTOS, Alexandre Tadeu. O docudrama na telenovela: qualquer semelhança com fatos e pessoas reais terá sido mera coincidência? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31, 2008. Natal, Rio Grande do Norte. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1726-1.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. Dez Anos de Merchandising Social. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006. Brasília, Distrito Federal. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1820-1.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2013.

_____. Merchandising Social: As telenovelas e a Construção da Cidadania. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002. Salvador, Bahia. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14SCHIAVO.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2013.

SILVA, Josefina de Fátima Tranquilin. Amor, Desejo, Virilidade: Homoerotismo Masculino em Insensato Coração. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34. 2011. Recife, Pernambuco. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2526-1.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2013.

TÁVOLA, Artur. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.