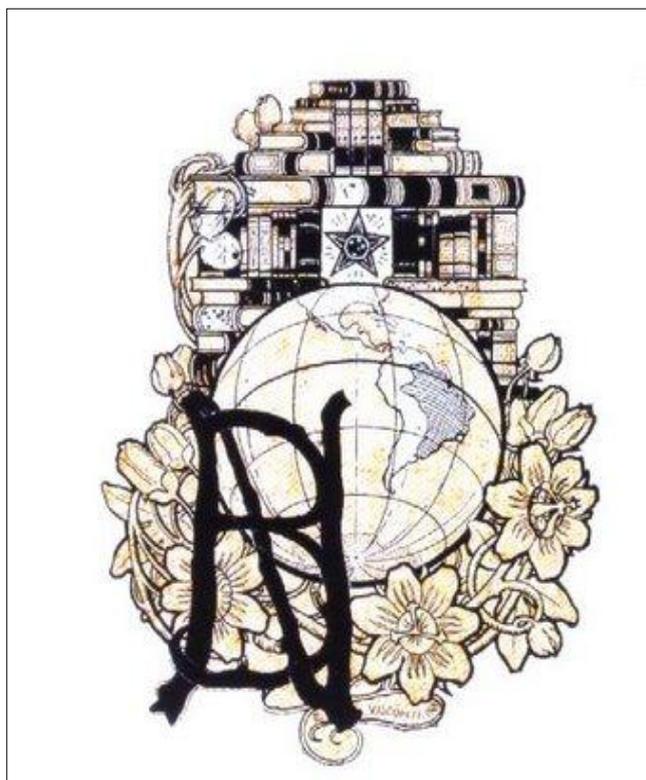


# Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa  
2012

# Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



Guilherme Moreira Fernandes

## A HOMOSSEXUALIDADE DE PERSONAGENS PROTAGONISTAS DAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO: UMA LEITURA A PARTIR DOS PERIÓDICOS GERAIS E ESPECIALIZADOS DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL

## Sumário

<b>Introdução</b>	p. 03
<b>1. Considerações sobre Gênero e Identidade Homossexual</b>	p. 06
1.1 Identidades de Gênero: de Scott à Butler	p. 10
1.2 Considerações sobre Estética Camp	p. 13
1.3 Breve história do Movimento Homossexual	p. 15
<b>2. História da Representação da Homossexualidade na Teledramaturgia: o contexto da Ditadura Militar</b>	p. 18
<b>3. Censura às Diversões Públicas e a Homossexualidade na Telenovela</b>	p. 38
<b>4. A TV de Papel e o recurso comunicativo: notas metodológicas</b>	p. 49
<b>5. A homossexualidade na telenovela “O Rebu”</b>	p. 58
5.1 Introdução	p. 58
5.2 O enredo e os personagens	p. 61
5.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel	p. 66
<b>6. A homossexualidade na telenovela “Os Gigantes”</b>	p. 76
6.1 Introdução	p. 76
6.2 O enredo e as personagens	p. 77
6.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel	p. 80
<b>7. A homossexualidade na telenovela Brilhante</b>	p. 91
7.1 Introdução	p. 91
7.2 O enredo e as personagens	p. 92
7.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel	p. 94
<b>Conclusão</b>	p. 115
<b>Fontes de Informação</b>	p. 118
Corpus primário de pesquisa	p. 118
Referências Bibliográficas	p. 124

## **Introdução**

Esta pesquisa, realizada entre os meses de dezembro de 2012 a novembro de 2013, teve como objetivo identificar em jornais e revistas, de cunho geral e especializado, relações de gênero e identidade homossexual de personagens homoafetivos em telenovelas globais, exibidas durante o período do Governo Militar (1964-1986) e que apresentaram LGBTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) como protagonistas ou pertencentes ao núcleo protagonista.

Em nossa dissertação de mestrado, intitulada “A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão” (FERNANDES, 2012) identificamos três telenovelas que apresentaram personagens com essas características, a saber: “O Rebu” (1974-1975, de Bráulio Pedroso, 22h), “Os Gigantes” (1979-1980, de Lauro César Muniz, 20h) e “Brilhante” (1981-1982, Gilberto Braga, 20h).

A partir do conhecimento prévio do enredo e das personagens partimos para a leitura dos jornais e revistas, iniciando duas semanas antes do início da trama e finalizando com duas semanas após o fim do folhetim televisivo. Partindo da concepção da “TV de papel” desenvolvida pelo professor Adolfo Queiróz (2010) buscamos registros da análise dos personagens LGBTs imputadas pelos jornalistas e críticos de televisão. Assim, a finalidade foi a de perceber o “recurso comunicativo” (LOPES, 2009) na simbiose entre a televisão e o jornalismo impresso.

Foram selecionados os quatro principais jornais massivos do período, os paulistas “Folha de S. Paulo” (FSP) e “O Estado de S. Paulo” (ESP) e os cariocas “O Globo” (OG) e “Jornal do Brasil” (JB). As principais revistas de informação geral, “Veja” (VJ) e “Istoé” (IE), e as de cunho especializado “Amiga TV Tudo” (AM), “Sétimo Céu” (SC) e “TV Contigo” (TC). Lemos as edições disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional e anotamos todas as referências à homossexualidade dos personagens. A “Istoé”, em circulação a partir de 1976, não foi utilizada para a análise de “O Rebu”.

De antemão afirmamos que encontramos um número pequeno de matérias e críticas com destaque para a orientação homossexual das personagens. Listamos alguns motivos que iremos discutir sobre eles no decorrer deste relatório. O primeiro deles foi o tímido espaço encontrado nesses veículos para a análise crítica das telenovelas.

“Sétimo Céu” e “Tv Contigo” se limitaram a antecipar enredos ou a focar na vida pessoal dos principais atores das tramas que estavam sendo exibidas. “Amiga Tv Tudo”, de conteúdo mais crítico, limitava-se, por vezes, a publicação de pequenas notas. “O Estado de S. Paulo” praticamente ignorou todas as três tramas estudadas. “Jornal do Brasil” com o decorrer dos anos passou a abrir mais espaço para a televisão. Em 1974-1975 encontramos pouquíssimas matérias sobre o principal veículo de comunicação massiva, em franco crescimento neste período. A parte de espetáculo do “Caderno B” praticamente se limitava às outras artes, como o teatro, o cinema e a música. Diferentemente, a “Folha de S. Paulo” produziu uma grande material nesse período, através das críticas de Helena Silveira. Contudo, à época de “Os Gigantes” houve uma queda muito grande no volume de material encontrado. O principal veio das críticas expressas na coluna “A novela, ontem” em que diversos críticos realizam a análise do capítulo exibido no dia anterior. De terça-feira a sábado, todas as telenovelas exibidas no estado de São Paulo foram comentadas. Artur da Távola foi o principal crítico do “O Globo” (também escrevia a crítica na última página de “Amiga”) que também deve outros nomes importantes, a exemplo da colunista Hildegard Angel (que também escrevia para a revista “Amiga”). A “Veja” tinha críticas e reportagens de Artur Xexéu, contudo à grande maioria dos registros encontrados na seção “Televisão” não eram assinados por nenhum jornalista. “Istoé” tinha Maria Helena Dutra, que também escreveu para o “Jornal do Brasil”. De forma geral, como acontece ainda nos dias de hoje, as semanárias informativas dedica apenas uma página para a nossa televisão. Em relação à homossexualidade em “Os Gigantes” e “Brilhante” não encontramos nenhuma referência na “Istoé”.

O segundo ponto foi a forma, também tímida, da representação homossexual. A Censura proibida uma abordagem explícita. Desta forma, os autores usavam subterfúgios e metáforas nas cenas em que indicavam a homossexualidade das personagens, de tal maneira que dificultava a compreensão, visto que tudo poderia ser entendido como uma relação de amizade. A homossexualidade ganhou as páginas dos jornais em três casos distintos, que não foram o foco desta pesquisa. No seriado “Malu Mulher” (1979-1980) dois episódios abordaram explicitamente a homossexualidade. Nas telenovelas “Cirande de Pedra” (1981) e “O Homem Proibido” (1982) houve polêmicas com a censura. Ambas tiveram a adaptação de Teixeira Filho e não abordaram a homossexualidade na televisão, contudo, nas obras originais – de Lygia Fagundes Telles e Néelson Rodrigues (como Suzana Flag), respectivamente, tal assunto

foi inserido no enredo. Acreditamos que por terem sido veiculadas no horário das 18h, Teixeira Filho preferiu abortar a polêmica. Trataremos desse assunto em capítulos seguintes.

O terceiro e último ponto envolve o tabu da homossexualidade. As revistas especializadas não interessaram (e ainda hoje não se interessam) por aprofundar nos temas polêmicos trazidos pelas telenovelas, justamente os que promovem o debate social e que também pode ser entendido como “merchandising social”, “agendamento temático”, “temas de responsabilidade social” ou “recurso comunicativo”. As publicações generalistas, através dos críticos, em especial Artur da Távola, Maria Helena Dutra e Helena Silveira, abordaram os temas, contudo raramente aprofundados. Retratar um comportamento social e utilizar a ficção como recurso comunicativo é recente. No (ótimo) suplemento “Folhetim” da “Folha de S. Paulo” diversos assuntos foi discutido, com certa profundidade, por um conjunto de especialistas no tema. Encontramos duas edições que se propôs a debater a homossexualidade, contudo, a única citação à televisão foi reduzida a um único parágrafo escrito pelo jornalista e militante gay João Silvério Trevisan.

Dividimos este trabalho em sete capítulos, além da conclusão. No primeiro capítulo abordamos a identidade de gênero e de orientação sexual. Buscamos referências teóricas que vão dialogar com o perfil dos personagens e a argumentação da sexualidade realizada pelos críticos. Também apresentamos um pouco da história do movimento homossexual no Brasil, com o intuito de afirmar que mesmo antes da consolidação do movimento, a teledramaturgia já mostrava a representação homossexual.

No segundo capítulo abordamos um pouco da historiografia da representação da homossexualidade na teledramaturgia, o objetivo foi o de mostrar que os personagens de “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante” não estiveram sozinhos no momento de censura militar. No capítulo seguinte abordamos a censura às diversões públicas, com foco na televisão, objetivando amparo na legislação vigente para ver o que poderia ou não ser exibido em cada faixa de horário. As conceituações teórico-metodológicas baseada na TV de Papel e no recurso comunicativo, que nortearam este trabalho, aparece no quarto capítulo. Na sequência estão os resultados propriamente desta pesquisa, nas análises centradas nas telenovelas “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”.

## 1. Considerações sobre Gênero e Identidade Homossexual<sup>1</sup>

Acreditamos que o trabalho de Peter Berger e Thomas Luckmann (2009) representa um importante argumento para a construção de identidades e, ao mesmo tempo, reafirma as ideias de Michel Foucault (1988) sobre a construção da sexualidade. Berger e Luckmann defendem que a realidade é socialmente construída. O homem e a mulher partilham de diversos processos de interações sociais que são responsáveis pela produção de sentido (e também de autossentidos), o que culmina em cristalizações subjetivas de identidades.

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

Não sendo a socialização jamais completa e estando os conteúdos que interioriza continuamente ameaçados em sua realidade subjetiva, toda sociedade viável de criar procedimentos de conservação da realidade para salvaguardar um certo grau de simetria entre a realidade objetiva e a subjetiva (...). Focalizamos aqui a defesa da realidade subjetiva, mais do que a da realidade objetiva, isto é, a realidade tal como é apreendida na consciência individual e não como é institucionalmente defendida. (BERGER e LUCKMANN, 2009, p. 195-196).

Partindo do diagnóstico de que a realidade é apreendida e não institucionalmente defendida, cremos que a concepção de sexualidade proposta por Foucault (1988) dialoga com a sociologia do conhecimento. Foucault (1988) diz que a sexualidade deve ser vista como uma categoria de saber construída, em vez de uma identidade descoberta. O pesquisador ainda aponta que a sexualidade é percebida como um aspecto natural da vida humana que foi reprimido por instituições desde o século XVII. Assim, ao refutar a hipótese repressiva da sexualidade, o estudioso ressalta um momento histórico no século XIX quando não houve uma “proibição” de falar sobre a sexualidade, mas uma notável proliferação de discursos sobre a sexualidade. Para Foucault, a sexualidade não

---

<sup>1</sup> Grande parte das reflexões apresentadas neste item foi retirada de nossa dissertação de mestrado (FERNANDES, 2012) e especialmente do trabalho que apresentamos no “I Colóquio Brasil-Argentina: Processos Históricos e Narrativas Audiovisuais” ocorrido em julho de 2013 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O texto “O amor entre Glorinha e Roberta: identidades de orientação sexual e de gênero na telenovela ‘O Rebu’ de Bráulio Pedrosa” irá compor um e-book, organizado por Igor Sacramento, Ana Paula Goulart e Marialva Barbosa, promotores do evento, ainda sem data de lançamento. Tal texto foi produzido com uma continuidade desta pesquisa que aqui relatamos. Julgamos necessário apresentar com mais detalhes este primeiro casal lésbico em telenovela, visto que não encontramos subsídios na “TV de papel” para retratarmos, como gostaríamos, neste relatório.

é uma característica ou fato natural da vida humana, mas uma categoria construída de experiências que não têm origens biológicas, e sim históricas, sociais, políticas e culturais. As pesquisas do pensador francês mostram que em cada época histórica, uma concepção de sexualidade emerge:

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

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

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

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

Embora o diagnóstico de Foucault ainda possa ser utilizado para caracterizar diversos movimentos homossexuais, há uma ruptura dessa prática com o advento da teoria *queer*. Esta corrente preocupa-se com a fratura do mito de uma identidade gay unificada e unificante. Percebe-se, assim, não apenas diferenças de prioridades pessoais

e políticas, mas também do embasamento da política nas identidades. Embora a sexualidade permaneça o objeto-chave da análise *queer*, ela é cada vez mais examinada em relação a outras categorias do saber envolvidas na manutenção de relações de poder desiguais: raça, religião, nacionalidade, idade e classe. Desta forma ela é, muitas vezes, uma forma contra-hegemônica de poder.

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

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

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

O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhe possibilitam. (PARKER, 2010, p. 135).

A partir dessas considerações, acreditamos que não existe uma identidade homossexual, mas sim um conjunto de identidades. É justamente por isso que este conceito é ambíguo e complexo. Júlio Simões e Regina Facchini (2009), por exemplo, vão trabalhar com um duplo conceito – um relativo à unidade pessoal e outro ao comprometimento político: “Falar em ‘identidade sexual’, sob essa perspectiva, implica

referir-se a duas coisas diferentes: o modo como a pessoa se percebe em termos de seu desejo; e o modo como ela torna pública (ou não) essa percepção de si, em determinados ambientes ou situações” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 33).

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

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

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

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

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

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

Para García Canclini (2008) o indivíduo é o que ele consume. Ou seja, para este pensador a identidade está relacionada ao consumo. Nunan (2003) revela a mesma premissa de García Canclini. Para ela, a partir da consolidação da autopercepção da identidade homossexual, os padrões de consumo dos homossexuais vão se modificar substancialmente, pois o indivíduo passa a consumir, em escalas diferentes, produtos da sigla GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes). É importante diferenciar as siglas LGBT de GLS. Enquanto a primeira está relacionado a um movimento social identitário, a segunda é exclusivamente publicitária e mercadológica<sup>2</sup>.

### **1.1 Identidades de Gênero: de Scott à Butler**

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

Joan Scott (1990) realiza um trabalho historiográfico com o objetivo de delinear o conceito e o uso da palavra “gênero”. A historiadora francesa parte da definição gramatical da palavra para aferir as distintas posições teóricas da aplicação do termo.

---

<sup>2</sup> Dos anos 1990 pra cá, a expansão dos espaços de sociabilidade homossexual tomou as características de um mercado segmentado que contribuiu significativamente para produzir novas expressões, simultaneamente comerciais e associativas, da homossexualidade. Uma das inovações mais importantes, nesse sentido, foi a popularização da sigla GLS, para designar Gays, Lésbicas e Simpatizantes. A origem da sigla GLS está associada ao jornalista André Fischer, (...), um dos principais idealizadores de eventos como o Mercado Mundo Mix e o Festival de Cinema Mix Brasil da Diversidade Sexual, além do primeiro portal GLS brasileiro, o Mix Brasil, no ar desde 1994. O GLS afirma identidades reconhecidas pelo movimento, ao mesmo tempo que procura preservar o espaço de uma certa ambiguidade classificatória. Mais do que simplesmente introduzir no contexto brasileiro a ideia norte-americana de *gay friendly* – um lugar onde gays e lésbicas são bem-vindos – a, categoria GLS pareceu dar um novo formato a uma prática mais antiga: a de abrir o “gueto” das homossexualidades para todos os que dele queiram participar. (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 148).

Segundo Scott, na gramática, “gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinção socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva” (SCOTT, 1990, p. 01). Outro constante uso dessa palavra é para o estudo do sexo e da sexualidade, em que há uma rejeição do determinismo biológico e o foco nas diferenças culturais advindas das construções sociais, a crítica dos papéis desempenhados por mulheres e homens e à maneira de se referir às identidades subjetivas. Neste caso, gênero é “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos de sexo e sexualidade, o gênero se tornou uma palavra parcialmente útil, porque oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens” (SCOTT, 1990, p. 3-4). Desta forma, o gênero, além de estar ligado às relações sociais percebidas na diferença entre os sexos, é um modo de dar significado às relações de poder.

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

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

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

Contudo, a noção de gênero não se restringe aos papéis supostamente ocupados por mulheres e homens. Na obra de Judith Butler (2002, 2007) o gênero adquire uma característica de performance e de estar (sempre) na fronteira. Butler (2007) apresenta que as práticas sexuais são normativas e questiona a estabilidade do gênero como categoria de análise.

En pocas palabras, según este esquema conceptual, una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género (BUTLER, 2007, p. 12).

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

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

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

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

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

Actos, gestos y realizaciones – por lo general interpretados – son performáticos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden

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

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

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

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

## 1.2 Considerações sobre Estética Camp

Assim como o termo *queer*, o *camp* não assume uma tradução específica na língua portuguesa. Denílson Lopes (2002) explica que “como comportamento, o *camp* pode ser comparada à feição, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB”.

(LOPES, 2002, p. 95). Lopes também explica que o *camp* não pode ser chamado de fundamentalmente gay, mas se tornou um elemento definidor, mas não totalizador, da identidade homossexual.

A escritora norte-americana Susan Sontag, no ensaio “Notes on ‘camp’” de 1964, traça diversos aspectos e características desta cultura. No texto, Sontag elenca cinquenta e oito pontos da cultura *camp*, que representa adoradores de produtos culturais tidos como bregas ou de mau gosto, denotações de exagero, kitsch, teatralidade, fecheação, artificialidade, comportamentos efeminados, etc.

O *camp* está ligado a contracultura dos anos de 1960, justamente pelo movimento valorizar comportamentos originais de grupos mais diversificados, Lopes diz que esse momento foi “decisivo para a disseminação do *camp* para longe dos guetos homossexuais” (LOPES, 2002, p. 94). Lopes utiliza o conceito de sociabilidade<sup>3</sup> de Michel Maffesoli para afirmar que a valorização da afetação e da aparência é “um aspecto da formação de uma sociabilidade sustentada por códigos específicos de uma ética do estético em contraponto a uma moral universal” (LOPES, 2002, p. 95). Lopes também afirma que há uma aproximação do *camp* com a cultura pop (música e arte) e a narrativa pós-vanguarda de Almodóvar e Caio Fernando Abreu. E faz uma ressalva:

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

Desta forma, o movimento *camp* está ligado a uma condição de “superação” do status de oprimido e objetiva que ele “enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento” (MacRAE, E. *apud* LOPES, 2002, p. 97). O *camp* está vinculado também à “sensibilidade gay” assim, outras orientações sexuais também podem se identificar com a estética, mesmo que não sejam homossexuais. A heteronormatividade, também no meio homossexual, tende a rechaçar

---

<sup>3</sup> No uso corrente, sociabilizar envolve os indivíduos e suas associações contratuais. Maffesoli substitui essa palavra por socialidade que vai acentuar as dimensões afetivas e sensíveis dos indivíduos, fazendo-o questionar as relações sociais institucionalmente construídas e imprimir uma marca de independência quanto às organizações formais da sociedade. O autor também cunhou o termo homossocialidade é uma espécie de declaração de guerra à sociedade essencialmente racional e individualista, que marcou o Ocidente: o ser Deus, o Estado, as instituições, o indivíduo. Para o autor, a homossocialidade está ligada à cultura do sentimento, na qual o pensamento é carregado de sentidos, de paixões e de emoções comuns. Cremos que o autor também dialoga com vários aspectos tratados nesse texto, mas por falta de espaço não vamos refleti-lo. Ver Maffesoli (2007).

o *camp*, substituindo a “bicha louca” pelo “macho gay”, ou também a lésbica “*butch*” pela *femme*, feminina e delicada. O *camp* valoriza o lúdico, a fantasia, a valorização da beleza, assim redimensiona o espaço público. Lopes (2002, p. 113), termina desta forma seu manifesto:

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

Spargo e Louro constataam a importância do *camp* para a teoria *queer*. O *camp* pode ser um *queer*, desde que ele não aceite viver em um regime normalizador e disciplinador (nos termos de Foucault). Spargo (2006, p. 55) afirma que “a cultura e política *queer* é uma releitura do potencial subversivo e transgressor do *camp*”.

### **1.3 Breve história do Movimento Homossexual**

Júlio Simões e Regina Facchini (2009) traçam uma ampla trajetória do movimento homossexual no Brasil e trazem, também, as contribuições do movimento em nível internacional. Os autores explicam que as primeiras lutas do ativismo homossexual aconteceram em solo europeu, especialmente com a campanha liderada por Magnus Hirschfeld na virada do século XIX para o século XX, com o objeto de abolir um parágrafo do Código Penal da Alemanha que punia o comportamento homossexual entre homens. Os autores também destacam, no período de 1910 e 1920, a abolição das leis anti-homossexuais na Rússia, a fundação do Instituto de Ciência Sexual em Berlim (1919) e a formação da Liga Mundial para a Reforma Sexual (1928). Em relação às lésbicas, Simões e Facchini nos dizem que surgiram espaços de sociabilidade em Berlim (Alemanha) e em Paris (França). A década de 1930, contudo, se revelaria desastrosa para o movimento europeu, especialmente graças ao nazismo na Alemanha e ao stalinismo na União Soviética.

Uma nova onda de lutas desenvolveu-se a partir de 1940, tendo como principal cenário os Estados Unidos. Em 1948, articulou-se um núcleo de ativistas que viria a fundar, em Los Angeles, em 1951, a “Mattachine Society”, um grupo de homens e mulheres homossexuais com característica de sociedade secreta. Lésbicas dissidentes desse grupo fundaram em São Francisco, em 1955, a “Daughters of Bilitis”. Os

pesquisadores explicam que nessa época o movimento estava centrado na construção de uma imagem pública mais “respeitável” para os homossexuais. Contudo, houve uma radicalização do movimento, especialmente com os grupos juvenis da chamada “geração *beat*” do final dos anos de 1950 e da contracultura hippie dos anos de 1960.

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

De meados dos anos de 1970 em diante, o movimento gay norte-americano, de acordo com Simões e Facchini, deixou de flertar com a androgenia e as transgressões de gênero, época em que “a valorização de uma sexualidade viril, agressiva, materialista e juvenil levou à estigmatização dos afeminados, maduros e velhos, e também tencionou as conexões existenciais e políticas dos gays com as lésbicas e transgêneros” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 47).

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

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

Simões e Facchini argumentam que o cenário brasileiro é distinto de alguns países como EUA, Alemanha e Reino Unido. Enquanto nessas nações a homossexualidade era considerada uma prática criminosa, no Brasil, as referências à sodomia deixaram de fazer parte do código penal desde 1830. Todavia, até 1940 vigorou uma proibição legal ao “travestismo”. A fundação do primeiro grupo brasileiro a afirmar uma proposta de politização da homossexualidade aconteceu em 1978, em São

Paulo, com a fundação do Somos<sup>4</sup>: “Num primeiro momento, o Somos era composto exclusivamente por homens, passando posteriormente a ser frequentado por mulheres, que se organizavam em grupo separado – o Grupo de Ação Lésbica-Feminista (GALF) –, a partir de 1981” (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 61).

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

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

---

<sup>4</sup> Simões e Facchini (2009, p. 63) explicam que: O movimento político que surgiu no final dos anos 1970 não foi o primeiro esforço de articulação de pessoas em torno de interesse comum na homossexualidade no Brasil. Desde os anos 1950, ou até mesmo antes, encontramos nas grandes cidades formas de associações dedicadas à sociabilidade, à diversão e à paródia, aglutinando principalmente homens, que promoviam eventos como concursos de miss, shows de travestis e desfiles de fantasias. Também eram produzidos e distribuídos pequenos jornais feitos artesanalmente, como o “Snob”, veiculado entre 1963 e 1969 no Rio de Janeiro, assim como várias publicações semelhantes em outras cidades.

## **2. História da Representação da Homossexualidade na Teledramaturgia: o contexto da Ditadura Militar**

A historiografia da representação da homossexualidade na teledramaturgia ainda apresenta diversas lacunas. No universo das telenovelas, o trabalho mais completo que temos conhecimento é de Luiz Eduardo Peret (2005) realizado como dissertação de mestrado, orientada por Ricardo Freitas e defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Inclusive, a grande parte das pesquisas seguintes utilizam Peret como fonte. O objetivo central da dissertação não foi realizar uma historiografia e, por isso mesmo, apresenta algumas falhas<sup>5</sup>.

O nosso objetivo, nesta pesquisa, também não foi o de realizar esta historiografia, embora tenhamos franca vontade em debruçarmos sobre este assunto. Acreditamos, inclusive, que este trabalho pode dar diversos subsídios, especialmente porque reunimos três importantes telenovelas que retrataram a homossexualidade no núcleo de protagonista. Somente agora, com a estreia de *Viver a Vida* (2013-2014) de Walcyr Carrasco na TV Globo, que tivemos novamente um personagem homossexual como protagonista. Após Mahler, Paloma e Inácio, agora Félix (Mateus Solano) passa a habitar o rol de homossexuais que conduzem a narrativa de uma telenovela.

Nossa pesquisa detectou que no teleteatro – formato televisivo de grande popularidade no início da TV brasileira, especialmente em sua fase “ao vivo” – diversas inovações no campo estético e temático chegaram à casa dos poucos receptores. Dada às características do produto e a pouca repercussão midiática, pouco se sabe dos temas retratados. Encontramos três teleteatros que trouxeram personagens homossexuais, todos advindos de adaptações literárias.

O cinema era a grande inspiração dos produtores que realizavam peças teleteatrais em cima de um roteiro cinematográfico. Foi o que aconteceu com as três peças que encontramos, mesmo sendo duas delas escritas para o teatro e uma um romance. Talvez o fato mais curioso tenha sido o beijo das personagens Martha e Karen no teleteatro “Calúnia” exibido pela TV Tupi de São Paulo. As atrizes Vida Alves e Georgia Gomide deram vida às professoras. Chegamos a ler a peça original escrita por Lilian Hellman, a ler comentários sobre as adaptações para o teatro, sendo a de Tônia

---

<sup>5</sup> Realizamos como primeiro capítulo de nossa dissertação (FERNANDES, 2012) uma análise das teses e dissertações que tiveram como objetivo de pesquisa a homossexualidade nas telenovelas. Neste capítulo, relatamos, inclusive, falhas de informação que detectamos.

Carreiro a mais bem sucedida e a assistir as duas versões cinematográficas realizadas por Willian Wyler. O beijo de Martha e Karen não existiu em nenhuma das versões, apenas na peça apresentada na televisão em 29 de dezembro de 1963.

Acreditamos ser da maior relevância entender a importância da narrativa no teleteatro, na “fase elitista” da TV brasileira (MATTOS, 2010), para podermos entender melhor o cenário brasileiro à época da exibição de “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”. Mesmo não sendo o nosso foco principal de atenção no desenvolvimento deste projeto, resolvemos ampliar e buscar outras informações e somar àquelas que havíamos encontrado à época da preparação de nossa dissertação de mestrado<sup>6</sup>.

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

A telepeça “O caso Maurizius” teve duas representações no teleteatro, uma em 1956 no “TV de Vanguarda” e outra em 1960 no “Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro”. O filme francês “L’affaire Maurizius” dirigido por Julien Duvivier, lançado em 1954 foi a inspiração para que Walter Durst fizesse a adaptação para a peça televisiva. Como já expusemos, os sucessos cinematográficos constantemente ganhavam os palcos do teleteatro.

O romance “Der fell Maurizius”, de Jakob Wassermann é ambientado na Alemanha do início do século XX. Wassermann critica o pragmatismo alemão que, mesmo após o imperialismo, o Estado exerce o poder de forma absoluta. Leonhart Maurizius é condenado, injustamente, pelo assassinato de sua esposa. Peter Paul Maurizius, pai de Leonhart, tenta encontrar a testemunha ocular que pode ajudar seu filho. Após encontrar essa testemunha ocular (Gregor Waremme), Peter Paul Maurizius, tenta dizer ao promotor do caso, Wolf von Andergast, mas von Andergast, convencido que o julgamento está correto, não quer ouvi-lo. Porém, Etzel, jovem de dezesseis anos, filho de Andergast, o ouve. Após algumas hesitações, começa a acreditar no que Peter o

---

<sup>6</sup> O resultado desta pesquisa, desenvolvida com a professora doutora Cristina Brandão, foi apresentada no 9º Encontro Nacional de História da Mídia. O paper “A homossexualidade no teleteatro brasileiro” está disponível no site: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual>.

diz. Etzel parte em busca de Gregor Waremme, intencionado a forçá-lo, de alguma maneira, a dizer a verdade. Enquanto Etzel e Waremme travam uma batalha de juízos, Wolf von Andergast visita Leonhart na prisão. Von Andergast começa a sentir dúvidas em relação ao seu veredito. Ele concorda em perdoar Leonhart. Leonhart é libertado. Enquanto isso, Etzel consegue fazer com Waremme admita a verdade, mas tarde demais, pois Leonhart se suicida e Waremme escapa. O romance termina com o confronto entre Etzel e seu pai, ambos enlouquecem (Etzel temporariamente, seu pai permanentemente). Wassermann, posteriormente, escreve dois outros livros continuando esta história.

O enredo (do livro e também do filme) – como pode ser percebido – não apresenta nenhum vertente homossexual. A adaptação realizada por Durst também não faz qualquer sugestão à homossexualidade de nenhum dos personagens. Contudo, quando Sérgio Britto resolve utilizar a adaptação já realizada por Durst nos palcos do Rio de Janeiro, ele cria uma situação cênica que possibilita dizer que Waremme (interpretado por Britto) era homossexual e estava seduzindo o jovem Etzel (papel que coube a Cláudio Cavalcanti), que disposto a corrigir o erro do pai não percebeu as intenções de Waremme ao receber e decidir dizer a verdade sobre o processo Maurizius.

Em entrevista a Cristina Brandão, Sérgio Britto recorda o caso:

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

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

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

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

Exibida pelo “TV de Vanguarda”, a telepeça “Entre Quatro Paredes” contou com uma personagem lésbica. *Huis-Clos*, peça de Jean Paul Sartre, escrita em 1944 teve sua versão cinematográfica homônima em 1954 conduzida pela francesa Jacqueline Audry<sup>7</sup>. Sua representação na TV deu-se em 19 de maio de 1963.

A peça trata da necessidade que cada indivíduo tem do “outro” para o reconhecimento social da sua própria identidade. Sartre cria o encontro de três indivíduos desconhecidos que, aos poucos, percebem que terão que conviver eternamente, no desespero de tentar, nos outros, encontrarem suas próprias qualidades. Morreram e este é o inferno a que estão condenados. “O inferno são os outros”, escreve Sartre. Como em um hotel, Garcin é conduzido por um empregado a um salão de estilo “Segundo Império”, do qual não poderá mais sair, após a saída do empregado, Garcin entra em desespero. O empregado retorna com Inês, que toma Garcin como carrasco, não demora a perceberem-se mutuamente incompatíveis. Entre outra mulher, Estela, que se comporta como se estivesse ali de passagem, conversando sobre assuntos mundanos e despreocupados. O empregado informa ao trio que ninguém mais chegará. O trio questiona-se sobre os motivos, aparentemente incompreensíveis, que os levaram a se reunirem no inferno. Induzidos por Inês, eles decidem avaliar suas faltas, que resulta no reconhecimento geral da condição de assassinos. Tentam se ajudar, sem sucesso. É impossível a fuga a consciência. “O homem não é nada mais do que aquilo que faz a si próprio”. (SARTRE, 2007).

---

<sup>7</sup> Para outras informações recomendamos a leitura da dissertação de mestrado de Helciclever Vitoriano (2012).

Inês seduz Florence, mulher de seu primo e os convence a morarem juntos. O envolvimento homoafetivo de Inês e Florence contribuiu para a morte dos três, ele em uma “acidente” de bonde e elas asfixiada por gás (aberto por Florence). É a única dos três que sabe o motivo de sua ida ao inferno e está disposta a pagar por seu erro.

[...] surge no ambiente do quarto a lésbica Inês que, ao contrário de Garcin, tem plena consciência de seus crimes e já está inclusive preparada para os castigos infernais. Frisemos que Inês não é condenada por ser lésbica, mais sim porque rouba a mulher de seu prime. Esta [Inês] confunde Garcin com um carrasco, tendo em vista o olhar medroso e reticente daquele. Entretanto, Inês é que desempenha melhor a função de carrasco com suas colocações e comentários ferinos. (VITORIANO, 2012, p. 87).

No teleteatro o jornalista Garcin foi vivido por Rildo Gonçalves, a funcionária dos Correios Inês era a atriz Laura Cardoso e a esnobe Estela foi interpretado por Vida Alves mostram seus momentos de força e fraqueza. Assim como nos escritos de Sartre, Inês, a lésbica, deseja Estela, que por sua vez queria Garcin.

Por fim, temos o teleteatro “Calúnia”, cuja origem é a peça teatral *The Children’s Hour* escrita pela norte-americana Lillian Hellman na década de 1930, sendo que sua primeira montagem foi em 1934<sup>8</sup>. Karen e Martha são duas professoras de uma escola feminina. A vida tranquila é interrompida quando uma das alunas (Mary) diz à avó (Sra. Tilford) que as professoras mantinham um relacionamento homossexual. A mentira dá início a um escândalo que atinge toda a sociedade. Contudo, Martha afirma para Karen que Mary não estava errada, que ela realmente a amava e desejava. No teleteatro as professoras foram interpretadas pelas atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide. A peça foi exibida no dia 29 de dezembro de 1963. Flores (2008) aponta:

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

Lillian Hellman, de fato, foi muito ousada em criar um romance lésbico no início da década de 1930. Como nos conta Flores (2008) a peça foi censurada em diversas cidades e países. É interessante observar que o texto de Hellman ganhou duas versões

<sup>8</sup> A dissertação de mestrado de Fúlvio Flores (2008) apresenta um estudo detalhado desta peça.

cinematográficas, ambas dirigidas por Willian Wyler. A primeira versão, “These Three”, de 1936, não aborda a questão da homossexualidade. A difamação feita pela menina à avó é que Karen e Martha namoram o mesmo homem, o simpático Dr. Joe Cardin. Talvez pelo fato de não ter podido narrar a história de forma completa, Wyler, em 1961, lança o filme “The Children’s Hour”, desta vez narrando por completo a peça de Hellman. Ambos os filmes receberam, no Brasil, o título de “Infâmia”, contudo no teatro e no teleteatro a peça foi batizada de “Calúnia”.

A representação de “Calúnia” no teleteatro nos chama a atenção, pois - diferente do que encontramos no *script* da peça de teatro (HELLMAN, 1971) e nas duas versões cinematográficas – houve um beijo homoafetivo entre Martha e Karen, provavelmente inserido pelo diretor Benjamin Cattán<sup>9</sup>. O beijo de Vida Alves e Geórgia Gomide, ou melhor, de Karen e Martha, aparece nas biografias das atrizes:

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

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

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

A gente ousava, podia ousar. Criava, podia criar. E dentre as coisas principais que fazíamos estavam os grandes teatros. (...). Fazíamos grandes filmes em forma de teleteatro. Os teleteatros tinham duas horas, três horas. (...). Entre esses filmes (sic) fizemos Calúnia. (...). A adaptação foi de um filme (sic). (...). O assunto de Calúnia era o seguinte: Um colégio americano (...) desses que a gente viu em muitos filmes, em que as meninas de 15 e 16 anos são ‘riquinhas’ ou ‘novas ricas’ ou seja, aquelas menininhas, um

<sup>9</sup> O elenco era formado por: Henrique Martins – Joe; Geórgia Gomide – Karen; Vida Alves – Martha; Guy Loup – Mary; Guiomar Gonçalves – Lily; Sonia Maria Dorce – aluna; Lisa Negri – aluna; Lídia Vani – Sra. Tilford. (SILVA, 1981).

pouquinho, como hoje se falam, ‘patricinhas’. E uma delas ficou magoada com uma das professoras, que lhe deu uma nota ruim, qualquer coisa assim, começou a lançar a calúnia, da onde vem o nome do filme, de que ela, a professora “X”, que era também a diretora, era amante da outra professora. E isso fez com que os pais (...) comessem a tirar [as filhas da escola]. ‘Elas são amantes! Que coisa mais vergonhosa!’ O homossexualismo feminino então... era coisa de matar as moças, mas eles não podiam matar as moças, mas podiam tirar as filhas. Tiraram, tiraram, tiraram... As duas diretoras que não eram amantes, que não eram... foram ficando tristes, aborrecidas... E a cena final, mais ou menos é isso... fechando janelas e portas, ficando as duas juntas, tristes, uma olhando para outra, *como estamos nós*, e uma se aproximando da outra, *como não estamos nós*, e depois uma beijando a outra e dizendo: ‘mas ela tinha razão; eu te amo’. E a uma, que era eu, é que vai se aproximando da outra, que era a Geórgia Gomide, e dá-lhe um beijo na boca.

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

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

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

No período de 1964 a 1970 não encontramos nenhuma representação das identidades homossexuais em teledramaturgia. Nas décadas de 1950 e 1960 encontramos apenas as três telepeças descritas acima. Como ressaltamos, por ser a época da televisão ao vivo, praticamente não existe nenhum registro sobre o período. Os livros de “história da tv”, quando retratam o período com alguma profundidade, são baseados sobretudo em memórias pessoais, não adotando procedimentos científicos. De certo, não houve qualquer preocupação em registrar os fatos, por parte dos produtores.

A história da telenovela tem início em 1951 com a exibição de “Sua vida me pertence” de Walter Forster na TV Tupi de São Paulo. Com duração de cerca de 20 minutos e exibidas as terças e quintas-feiras. Em 1963 a TV Excelsior produz “2-5499 Ocupado” a primeira telenovela diária, formato este seguido em praticamente todas as produções realizadas a partir desta data. O hábito do brasileiro em acompanhar as tramas televisivas teve início no ano seguinte, com a exibição de “O Direito de Nascer” pela TV Tupi de São Paulo e pela TV Rio. Até 1968 predominava os estilos conhecidos

como “capa e espada”, “folhetim exótico” e “maquineísmo melodramático”. Não existiam preocupações com a realidade brasileira e as falas eram bastante rebuscadas. Com “Beto Rockefeller” na TV Tupi este cenário começou a ser modificado, uma vez que o autor Bráulio Pedroso criou um anti-herói e incorporou gírias e músicas nacionais. As telenovelas desde então representam a “radicalização de Beto Rockefeller” (BRANDÃO, 2007) formando a “narrativa da nação” (LOPES, 2003; 2009).

Nos anos 1970 homossexuais começaram a habitar o universo televisivo com maior frequência, porém sem grandes destaques na narrativa afetiva e erótica. Neste momento, sob forte pressão da Censura Federal, havia muita dubialidade e muitos homossexuais sequer foram percebidos. Os programas humorísticos também passaram a realizar caricaturas de homossexuais conduzidas pelas estrelas principais, como as diversas paródias em “Os Trapalhões” e personagens fixos como “Painho” de Chico Anysio e “Capitão Gay” de Jô Soares. Se nos programas humorísticos a situação ficava mais clara, até porque, em alguns momentos, foi ridicularizada, o mesmo não aconteceu com as telenovelas.

O horário das 22h, na Rede Globo, era reservado para inovações no sentido estético e temático. Reunia autores mais eruditos, com grande experiência em teatro e, não raras vezes, conquistavam sucesso de público e crítica. “Assim na terra como no céu” de Dias Gomes, exibida de 20 de julho de 1970 a 23 de março de 1971, é apontada como a telenovela precursora, ao menos no âmbito da TV Globo, como a primeira a mostrar um personagem homossexual, trata-se do carnavalesco costureiro Rodolfo Augusto, o Gugu, interpretado por Ary Fontoura.

Aparentemente Gugu foi inspirado no carnavalesco carioca Clóvis Bornay, idealizador do baile de gala com concurso de fantasia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O principal hobby de Gugu era criar fantasias para o tal concurso. Em uma de suas criações, denominada de “Mistério Amazonense” trouxe trezentas vitórias-régias, duas cobras vivas e duas mil penas de pavão e acabou perdendo o concurso para Evandro de Castro Lima<sup>10</sup>, que além de ter sido um grande carnavalesco, era o principal rival de Bornay. Inclusive, Bornay em 1970 era carnavalesco da Portela e ganhou o carnaval do Rio de Janeiro com o enredo “Lendas e mistérios da Amazônia”, o mesmo nome da fantasia de Gugu. Borney era assumidamente homossexual. Sobre Gugu, não podemos ter certeza absoluta, até mesmo porque ele chegou a casar-se com Maria

---

<sup>10</sup> Embora a Rede Globo não possua mais os scripts de “Assim na terra como no céu” em 1971 a editora Burguera lançou uma adaptação da telenovela, realizada por Noberto Natalício, em livro de bolso.

Regina (Vera Ibrahim) uma aspirante a atriz que queria seu lugar ao sol. Acreditamos que o casamento tenha sido de fachada e com fins publicitários. Na telenovela, Gugu era costureiro e amigo íntimo da fútil Danusa (Heloísa Helena) e foi um dos suspeitos da morte de Nívea (Renata Sorrah).

Em 1974, com “O Rebu” de Bráulio Pedroso novos personagens homossexuais passaram a se encontrar com os brasileiros. “O Grito”, de Jorge Andrade, também exibido às 22h, no período de 27 de outubro de 1975 a 30 de abril de 1976 trouxe Agenor (Rubens de Falco) um complexo e humanizado personagem. A telenovela valeu-se do tempo diegético e seus 125 capítulos são na verdade apenas seis dias, estratégia similar a utilizada por Pedroso em “O Rebu”. Contudo, em “O Grito”, o público só descobriu essa questão no último capítulo. A história era centrada no edifício “Paraíso”, vizinho ao elevado Costa e Silva, o famoso “minhocão” de São Paulo. Neste prédio moraram famílias de diversas classes sociais.

Agenor é filho de Sebastião (Castro Gonzaga) e Branca (Ida Gomes) e viviam no interior. Sebastião deseja retornar à vida na fazenda, mas antes precisava “encaminhar” o filho, já com 40 anos. A grande preocupação de Sebastião é que o filho já estava atingindo a maturidade e nunca havia frequentado uma “zona” de meretrício e tão pouco havia se envolvido com qualquer mulher. Sebastião, então, vende algumas propriedades e compra boa parte de um banco e faz de seu filho um dos diretores. Junto com o filho e a esposa vão morar em São Paulo. Durante o trabalho Agenor se vestia de maneira impecável e durante a noite saía com roupas extravagantes e vagava pelas ruas Ipiranga e São João, na região central (República) da capital. Sabina Anzuategui (2012) informa que Agenor utilizava camisa justa com uma echarpe de plumas. Não é possível, contudo, afirmar que Agenor era transgênero ou crossdresser, pois certamente o rapaz não utilizava roupas absolutamente femininas. O roteiro mostra o personagem como voyeur e logo no primeiro momento da narrativa fixa os olhos no romance de Marina (Françoise Fourton) e Rogério (João Paulo Adour) e o amor alheio lhe causava frustração.

Anzuategui (2012) também tece comparações entre a personalidade de Agenor e do próprio Jorge Andrade, com base no romance autobiográfico “Labirinto”, por isso fica no ar a questão se realmente Agenor foi ou não um homossexual. Sebastião, ainda com o intuito de arrumar uma mulher para o filho, convence Kátia (Yoná Magalhães) a se aproximar do rapaz. Kátia também não era uma mulher convencional, era divorciada, exuberante, tida por alguns como amoral e vivia o conflito da tragédia do incêndio no

edifício “Joelma”, já que era uma das sobreviventes. O fato de ambos serem diferentes criou uma empatia. Kátia e Agenor tiveram uma noite de amor e no dia seguinte ele comunicou aos pais que iria se casar na próxima semana. Fica a dúvida, proposital do roteiro, se o casamento seria por conveniência e para dar uma resposta à sociedade ou se realmente estavam apaixonados. Em sua análise da telenovela “O Grito”, Anzuategui utiliza o termo “androgenia” para caracterizar Agenor. Maria Helena Dutra, crítica do *Jornal do Brasil*, assim resumiu o final da telenovela, no tocante ao personagem de Rubens de Falco

ao seu lado caminhava um homossexual latente – esperamos que seja esta a definição correta porque o problema era tratado com vitoriana sutileza – vivido por Rubens de Falco, que mais parecia sofrer de dispneia do que qualquer outra coisa e que teve seu drama de 40 anos resolvido em apenas uma noite de amor (DUTRA, 1976, apud FERNANDES, 2012, p. 171)

A homossexualidade de Agenor se expressava mais pelos diálogos entre Branca e Sebastião do que nas falas de Agenor. É importante ressaltar que o personagem se trancava no quarto, se mostrava solitário e seu consolo eram as horas que passava ao telefone com a atendente do Centro de Valorização da Vida (CVV), contudo o teor das conversas não eram exibidas na trama, portanto não sabemos se o personagem se referia a uma possível crise de identidade de orientação sexual.

No horário das 20h, o primeiro homossexual que encontramos foi o Henry (José Luís Rodi) da telenovela “O Astro” de Janete Clair e exibida de 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978. Anteriormente, em “Pecado Capital”, Janete criou o estilista Roger (Nestor de Montemar), contudo a censura, ao analisar os dez primeiros capítulos, pediu para “atenuar os gestos efeminados do costureiro Roger”. Em ofício à Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP), o superintendente da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, afirmou “os gestos do personagem Roger visam somente a marcá-lo naquele tipo de costureiro agitado e fricoteiro (...) não havendo de nossa parte qualquer intenção ou propósito de apresentá-lo como efeminado, no sentido pejorativo da palavra, nem explorar essa situação cômica ou dramaticamente” (MARCELINO, 2004, p.52-55). No decorrer da trama, Roger teve um caso com Djanira (Maria Pompeu), assessoria direta de Salviano (Lima Duarte) na Centauro, empresa que Roger também trabalhava.

Henry era o cabeleireiro de Clô (Thereza Rachel) e, ao que tudo indica, era apaixonado por Felipe (Edwin Luisi). Dado momento da narrativa, Clô, mesmo casada com Salomão Hayala (Dionísio Azevedo), tinha um caso com Felipe. Felipe, junto com

Henry e os amigos Mara Célia (Marília Barbosa), Niltinho (Betinho), Arturzinho e Dado traficavam entorpecentes e faziam pequenos furtos. Não houve na telenovela nenhum diálogo que marcasse a sexualidade de Henry, contudo Arturzinho sempre que implicava com o cabeleireiro o chamava de “marica” e Samir (Rubens de Falco) o denominava de “esse tipo”. Henry esteve envolvido diretamente com a morte de Salomão e foi o responsável por dizer a verdade ao delegado, o que levou Felipe à prisão. Os gestos efeminados e a maneira de vestir nos ajudaram a deduzir a homossexualidade de Henry. O personagem também foi responsável por momentos de comicidade, típicos de programas humorísticos. Em 2011 a Rede Globo produziu um remake de “O Astro” assinado por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro. No remake Felipe (Henri Castelli) é bissexual e se envolve com Henri (João Boldasserini), que não foi tão efeminado com o personagem de Rodi. Outros homossexuais também foram apresentados, como os hilários Clayton (Frank Menezes) e Pablo (Pablo Sanábio). Felipe e Henri, nesta versão, não tiveram participação na morte de Salomão (Daniel Filho), sendo o crime praticado por Clô (Regina Duarte).

A estética camp retorna ao horário das 20h em “Dancin’Days” de Gilberto Braga exibida entre 10 de julho de 1978 e 27 de janeiro de 1979. Braga deu vida a Everaldo (Renato Pedrosa) e iniciou uma série de mordomos gays, ligados à estética camp, nas telenovelas brasileiras. Everaldo era o copeiro de Yolanda Pratini (Joana Fomm) e foi o responsável pelos diversos momentos cômicos da narrativa. Everaldo referia-se a sua patroa com certa divindade, estratégia essa repetida recentemente em “Fina Estampa” (2011-2012) de Aguinaldo Silva na relação entre o mordomo Crô (Marcelo Serrano) e a patroa Tereza Cristina (Christiane Torloni), sendo Crô uma radicalização de Everaldo, como já apontamos em trabalho anterior (FERNANDES, 2012 b). A principal diferença entre os dois estava justamente a questão afetiva/sexual. Enquanto na telenovela de Silva vimos que Crô tinha uma vida sexual ativa, nesta trama de Braga o mesmo não aconteceu. Assim como nas telenovelas anteriores, a identidade de orientação sexual não foi discutida e apresentada em nenhum momento. Sabemos que Everaldo era homossexual em virtude de seus gestos, maneiras e forma de falar.

O personagem, que aparecia esporadicamente, vai ganhando espaço na trama. Everaldo era um copeiro muito dedicado, sabia como ninguém as regras de etiqueta e se aborrecia quando alguém não as seguia corretamente. Havia trabalhado em casas de famílias importantes, sabia algumas palavras em francês (era neste idioma que ele se referia a Yolanda) e era culto, um profissional exemplar. Por isso, Alberico (Mário

Lago), na tentativa de se recuperar financeiramente, decide abrir uma escola para copeiros e contrata Everaldo como um dos instrutores. Everaldo ficou comovido com o convite, mas só aceitou após a permissão de Yolanda. Ficou tudo acertado entre eles, no intervalo entre o almoço e o jantar, Everaldo dava suas aulas aos aspirantes a copeiros. Contudo, como em outros projetos de Alberico, a escola não vai adiante. Imerso em dívidas, ele se vê obrigado a desistir do projeto. Yolanda que se mostrava fria, fútil e calculista, tem verdadeiros momentos de compaixão ao seu funcionário. Uma das cenas mais marcantes entre os dois foi na noite de Natal, em que Yolanda convida Everaldo para participar da ceia com ela e pede ao copeiro que conte novamente o final do filme “A Rainha Cristina”, estrelado por Greta Garbo, a segunda diva de Everaldo.

Outra marcante telenovela que apresentou mais um personagem homossexual em papel cômico foi “Marron Glacé” de Cassiano Gabus Mendes, exibida às 19h entre os dias 06 de agosto de 1979 e 1º de março de 1980. A novela-comédia de Gabus Mendes passava-se em um bufê e retratava o cotidiano dos funcionários, entre eles - *le grand chef de cuisine* – Pierre Lafont (Nestor de Montemar), o homossexual desta história. Pierre Lafont<sup>11</sup>, ou melhor, Joaquim da Silva, como é o seu nome, pela sua aparência e maneira, demonstra ser homossexual. Como já era de se esperar, a sexualidade de Pierre/Joaquim não é debatida na trama e ele, logo ele, não apresenta nenhum par romântico.

A presença constante de homossexuais, ligados à estética camp, chamou a atenção do jornalista JNRJ, que escrevia críticas sobre Marron Glacé na coluna “A novela, ontem” do jornal Folha de S. Paulo. Ao se deparar com o cozinheiro da trama de Gabus Mendes, JNRJ escreveu “Ontem, mais um personagem foi apresentado. Trata-se do novo integrante de muitas novelas: o homossexual. Nessa história ele se chama Joaquim, mas só atende por “Pierre”” (JNRJ, 16/08/79, p. 38). Praticamente nesta mesma época, a emissora transmitiu “Os Gigantes” de Lauro César Muniz, sendo sua protagonista, Paloma (Dina Staf), uma mulher livre e capaz de assumir um romance homossexual.

Entre 18 de maio e 4 de novembro de 1981 a Rede Globo transmitiu, às 18h, com relativo sucesso a telenovela Ciranda de Pedra, adaptação de Teixeira Filho do livro homônimo de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1954. Na obra de Telles havia

---

<sup>11</sup> Peret (2005) aponta que o ator Nestor de Montemar chegou a protagonizar alguns comerciais de produtos culinários, graças ao grande sucesso de seu personagem na telenovela de Cassiano Gabus Mendes.

a personagem Letícia, uma lésbica assumida e que luta contra a autoridade de seu pai. Para que a obra de Telles pudesse ter sido apresentada no horário das 18h, o autor teve que atenuar o perfil de alguns personagens, além de criar outros. Tudo com o intuito de conseguir o certificado de autorização. O próprio “Boletim de Estreia” da emissora informou

Mas alguns dos personagens foram suavizados, em função do horário em que será exibida a novela – 18 horas –, tornando-os compatíveis em termos de comportamento. Principalmente levando-se em conta a força da imagem, bem maior do que a das palavras. (BOLETIM DE ESTREIA – CIRANDA DE PEDRA, 1981, p. IV apud FERNANDES, 2012, p. 195).

Letícia (Mônica Torres) foi uma das personagens que sofreu modificações. Ao contrário da obra de Telles em que a personagem assumia sua orientação sexual, a obra televisiva apresentou pequenas e sutis declarações em que se poderia confirmar que Letícia era lésbica. Contudo, ao mesmo tempo em que frases “você é bonita”, “eu gosto muito de você” que Letícia declarou a Guiomar (Djenane Machado) podem ser compreendidas no viés homossexual, também podem ser percebidas como afirmação feminista, afinal o fato de declarar que gosta de uma pessoa do mesmo sexo, não necessariamente se refere a uma possível relação homoafetiva. A personagem termina sozinha, sem par romântico. Se ela não pode ser lésbica na telenovela, ao menos não necessariamente foi heterossexual. Alcides Nogueira, em 2004, realizou uma nova adaptação do romance de Telles para a Rede Globo, também exibida na faixa das 18h, e novamente Letícia (Paola Oliveira) não pôde viver sua homossexualidade.

Assim como “Ciranda de Pedra”, a trama “O Homem Proibido”(1982), outra adaptação de Teixeira Filho para o horário das 18h, desta vez utilizando o romance de Néelson Rodrigues, assinado com o pseudônimo de Suzana Flag. O enredo mostra que as primas Sônia (Elizabeth Savala) e Joyce (Lídia Brondi) entram em um conflito quando se encantam pelo mesmo homem, o médico Paulo (David Cardoso). De acordo com o Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries “a novela foi considerada inadequada para as 18h pela Censura Federal, que impôs cortes nos primeiros capítulos alegando que os diálogos entre Joyce e Sônia indicavam que elas eram homossexuais” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 111). A atriz Elizabeth Savala em entrevista ao blog “Agora é que são eles” revela que

*O Homem Proibido* teve problemas já no início. O primeiro capítulo não foi pro ar. A censura proibiu e nós, do elenco, começamos a nos ligar, Lídia Brondi, Lílian Lemmert e eu: “Será que vai? Acho que não vai. Ou vai?”. E o capítulo não foi. Eu não lembro o que é que entrou no lugar, só lembro que

foi dito “A Censura Federal proibiu o capítulo hoje”, uma coisa assim. E nós ficamos com medo disso. Eu me lembro muito claramente, eu, Lidinha e Lílian, nos ligando, uma pra outra, “Gente, será que a novela não vai pro ar? O primeiro capítulo foi proibido”. Era *O Homem Proibido*, de Suzana Flag, que era o Nelson Rodrigues, falando de um caso homossexual, em 1982... Eram duas primas, apaixonadas uma pela outra e que não queriam ter relação com nenhum homem. E aí aparece o tal do homem proibido, o personagem do David Cardoso e, enfim, a censura pegou e a gente teve que aliviar muito. A relação das duas virou uma coisa que “ah, ela é minha priminha malvada, que está sob os meus cuidados; ela finge que é cega”. Foi por aí. Mas na verdade, tudo ali acontecia por causa do amor, elas tinham ciúme uma da outra em relação ao homem. Era claramente uma coisa homossexual! Foi uma loucura da Globo botar essa novela, em 82, às seis horas da tarde. Nem hoje passaria, né? A gente teve que atenuar e tirar todos os olhares, qualquer coisa que pudesse dar essa conotação. É claro que dávamos sim umas olhadas de vez em quando... mas a Censura proibiu, então teve que cortar tudo isso.” (AGORA É QUE SÃO ELES, 2012, s/p).

Ao final da trama Joyce casa com Carlos (Edson Celulari), que havia sido desprezado por ela durante toda a trama, e Sônia termina com Paulo. O casamento das duas foi realizado em uma só cerimônia. Neste caso, e de forma um pouco diferente de “Ciranda de Pedra” e também de “Os Gigantes” não houve qualquer tentativa do autor em apresentar Sônia e Joyce como lésbicas. A relação forte das duas foi justificada pelo fato da mãe de Joyce ter morrido quando a filha era muito pequena e o fato de Sônia ter cuidado da prima como se fosse sua própria filha. Nesta época, a emissora exibida os dramas de Inácio (Dennis Carvalho) na telenovela “Brilhante”.

“Partido Alto”, telenovela de Glória Perez e Aguinaldo Silva para o horário das 20h, foi exibida de 07 de maio a 23 de novembro de 1984, foi a última telenovela durante o Regime Militar brasileiro a utilizar personagens homossexuais. Assim como nas demais, a homossexualidade foi apenas sugerida por através de gestos, falas e maneira de vestir. Políbio (Guilherme Karan) era uma espécie de guru, um vidente e mistificador. A maioria das cenas do personagem era dividida com Gilda (Susana Vieira), personagem que dependia dos conselhos do guru para tudo. Políbio tinha Raposo (Guaracy Valente) como assistente, mas ambos não chegaram a ter qualquer relacionamento afetivo, pois Raposo tinha uma namorada na trama. Dalmo Pacheco de Almeida (1988, p. 84) afirma que o personagem era homossexual e que tinha habilidade para lidar com problemas femininos.

A narrativa apresentou Benjamin, conhecido como Turquinho (Fábio Sabag), tio de Políbio. Turquinho acreditava que o sobrinho era segurança e teve uma grande decepção ao descobrir que ele na verdade era um guru. Políbio era o responsável por boa parte dos momentos cômicos do melodrama.

Mesmo após o fim da Ditadura Militar, a Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP) continuou ativa até 1988, quando foi banida pela Constituição. Nesse período algumas tramas tiveram problemas ao abordar ou tentar insinuar a identidade homossexual em alguns personagens.

“Um sonho a mais”, telenovela de Daniel Más e Lauro César Muniz, exibida entre 04 de fevereiro e 03 de agosto de 1985, contou a história de Antônio Carlos Volpone (Ney Latorraca) que após anos morando no Egito retorna ao Brasil para prestar depoimento sobre um assassinato. Com o intuito de despistar seus inimigos, Volpone utilizou três disfarces: a executiva Anabela Freire, o médico Nilo Peixe e o motorista André Silva. O autor ainda tentou criar um núcleo de travestis que além de Anabela, era formado pelos amigos de Volpone: Mosca (Marco Nanini) que se transformava em Florisbela e Lula (Antônio Pedro) que virou Clarabela. Inclusive, Anabela chegou a casar-se no civil com Pedro Ernesto (Carlos Kroeber). A trama exibiu um rápido beijo entre esses personagens. Pressões da censura e da sociedade fizeram com que os personagens fossem eliminados da trama. Anabela disse que só teria relações sexuais com Pedro após o casamento religioso, isso vez com que o personagem contratasse uma sexóloga, a Olga Del Volga (Patrício Bisso). Após a polêmica, o casamento foi desfeito e as “travestis” Florisbela e Clarabela deixaram o folhetim.

Após 10 anos, a censura federal permitiu a produção de “Roque Santeiro”, telenovela de Dias Gomes e, nesta versão, com Aguinaldo Silva. Exibida às 20h entre 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986 a trama trouxe alguns personagens “exóticos”, típicos do realismo fantástico, umas das características de Dias Gomes. Entre os personagens desse tipo estava João Ligeiro (Maurício Mattar), um boiadeiro da fazenda de Sinhozinho Malta (Lima Duarte). Pela sinopse, João Ligeiro ficaria “grávido” e então iriam descobrir que na verdade ele era uma mulher que fora criada como um homem. João Ligeiro tinha uma forte amizade com o guia Toninho Jiló (João Carlos Barroso) que ficava temeroso na companhia do boiadeiro, embora fosse namorado de Dondinha (Cristiana Galvão). A censura não permitiu a gravidez de João Ligeiro e o autor decidiu matar o personagem.

O remake de “Selva de Pedra”, telenovela de Janete Clair exibida originalmente em 1972, escrito por Regina Braga e Eloy Araújo e levada ao ar pela Rede Globo às 20h de 24 de fevereiro a 23 de agosto de 1986, chegou a insinuar um romance entre Cíntia (Beth Goulart) e a vilã Fernanda (Christiane Torloni). O romance não foi adiante e

chegou, inclusive, a desagradar filhos da escritora, conforme reportagem de Mirian Lage no Jornal do Brasil

A insinuação de uma relação mais íntima entre Cíntia (Beth Goulart) e Fernanda (Christiane Torloni) também não estava no texto original. Foi apenas uma pitada de pimenta contrabandeada para a história em nome da modernidade.

Essa cena, aliás, provocou a mais profunda indignação em Alfredo Dias Gomes, filho de Janete Clair e de Dias Gomes. Ele confessa que não tem visto a novela com frequência mas, do que viu, não gostou. "Não é o que minha mãe escreveu. Vi Selva de Pedra duas vezes, quando era pequeno, o sei que não é o que está sendo apresentado ao público. Sem rodeios, Alfredo fulmina: "Se minha mãe estivesse viva estaria furiosa, tenho certeza". A cena entre as personagens Cíntia e Fernanda é apontada por ele como um grande desrespeito a Janete Clair: "Isso não está no original. Não tenho nada contra o homossexualismo, mas se esse tema não foi abordado pela autora, ninguém tinha o direito de abordá-lo numa obra dela. Desde o primeiro capítulo achei muito estranho; a direção não é boa e o clima da história está muito por baixo. Tudo isso me agride. Acho essa nova versão da novela um desrespeito à minha mãe". (LAGE, 11/03/86, p. 8)

Os autores não levaram a diante tal romance e não é possível afirmar uma bissexualidade das personagens. De forma diferente, aconteceu na telenovela "Roda de Fogo" de Lauro César Muniz, exibida às 20h de 25 de agosto de 1986 a 21 de março de 1987. Na trama, o vilão Mário Liberato (Cecil Thiré) era homossexual e tinha um caso com seu mordomo e ex-torturador do Regime Militar Jacinto (Cláudio Curi). Temendo que Jacinto revele seus crimes, Mário manda um capanga assassiná-lo. Em seguida, Mário casa-se com Carolina (Renata Sorrah). O casamento, na verdade, foi apenas para satisfazer o ego do personagem, pois Carolina era mulher de seu chefe, o inescrupuloso Renato Villar (Tarcísio Meira) que neste momento da narrativa está encantado com a juíza Lúcia Brandão (Bruna Lombardi). Na narrativa, Carolina chegou a questionar o porquê de não haver relações sexuais entre eles, mesmo depois de casados, questionando, assim, a sexualidade do marido. De forma bastante sutil, ficou claro que a relação de Mário e Jacinto era sado-masoquista.

Reportagem da Folha de S. Paulo retrata as motivações do casamento de Mário com Carolina:

O casamento da Carolina (Renata Sorrah) com Mário Liberato (Cecil Thiré), personagens da novela "Roda de Fogo" (TV Globo, de segunda a sábado, às 20h25), finalmente se concretiza. Os dois atores, que fazem as duas personagens que mais se têm destacado na novela "Roda de Fogo", da Rede Globo, quase roubando a cena de Tarcísio Meira, o Renato Villar, gravaram na última quarta-feira, nos estúdios da Globo no Jardim Botânico, zona sul

do Rio, o capítulo 165, que deverá ser exibido no dia 4 de março, quarta-feira.

O capítulo termina com a frase enfática de Carolina, deitada em sua cama, de pileque depois de um baile de carnaval: "Nós somos casados, Mário. Por que não viver plenamente esta situação?". Após a gravação do capítulo, os dois concederam entrevista exclusiva à Folha.

A concretização do casamento da poderosa e aristocrática Carolina Villar com o homossexual Mário Liberato é encarada pelo ator Cecil Thiré, 43, como "mais uma satisfação dos caprichos de Mário". Thiré dá uma explicação psicanalítica para a atitude do personagem: "Mário já disse que Carolina é a mulher que ele queria ter sido, mas como não pode se transformar nela, vai parar dentro dela", diz o ator, que considera a relação entre os dois personagens "um caso de amor vampiro, que não quer construir, mas usufruir". Dentro desta visão, a relação com o mordomo Jacinto (Cláudio Curi), não passa "de um capricho sexual" de Mário, define Thiré (Jacinto, personagem vivido por Curi, foi assassinado na semana passada por ordem de Liberato).

Para Renata Sorrah, 41, Carolina não percebe nem participa desta "relação vampirizante". A consumação do casamento serve para um "renascer" de Carolina. "Ela percebe que quem tem problemas sexuais é ela, não o marido, que é homossexual. Então resolve extravasar", explica Renata. (O ENCONTRO..., 16/02/87, p. 24).

“Roda de Fogo” foi inovadora no tratamento da homossexualidade. Não encontramos nenhum registro de outra produção teledramatúrgica que tenha abordado relações sadomasoquista. A vilania homossexual, do porte desta telenovela, foi mostrada somente na primeira fase de “Amor à Vida” (2013-2014) por meio do personagem Félix (Mateus Solono). Henry de “O Astro” e o próprio Mahler de “O Rebu”, apesar de serem assassinos, não podem ser comparados com Mário Liberato.

“Mandala” de Dias Gomes e Marcílio Moraes, exibida às 20h de 12 de outubro de 1987 a 14 de maio de 1988 teve grandes problemas com a censura mesmo antes de sua estreia. Dias Gomes chegou a acreditar que a trama não iria ao ar. “Mandala” era uma adaptação de “Édipo Rei” de Sófocles. Um dos temas que despertou interesse da censura foram as relações homoafetivas. Assim como em “Partido Alto”, “Mandala” apresentava um guru, o Argemiro (Marco Antônio Pamio, na primeira fase e Carlos Augusto Strazzer, na segunda) com característica homossexuais. Na sinopse o jovem Laio (Taumaturgo Ferreira) seria bissexual. Ao mesmo tempo que Laio era apaixonado por Jocasta (Giulio Gam) teria atração por Argemiro – algo que não chegou a acontecer na trama. Foi Argemiro quem alertou Laio que o filho que Jocasta esperava seria o responsável por matá-lo e teria um romance com a mãe. Laio sequestra o próprio filho.

Na segunda fase, 25 anos depois, Jocasta (Vera Fischer) já está separada de Laio (Perry Salles), que conseguiu expandir a fortuna do pai ligando-se ao jogo clandestino.

Nesta fase Argemiro (Carlos Augusto Strazzer) rompe com Laio e se alia a Tony Carrado (Nuno Leal Maia), seu principal rival. Laio tem uma relação com Cris (Marcelo Picchi), caracterizada pela dependência financeira e sem conotação sexual. Laio encontra com Édipo (Felipe Camargo) sem saber que ele é seu filho, ambos travam um briga e o personagem de Perry Salles morre ao cair de uma ribanceira. Posteriormente Argemiro mata Cris com requinte de crueldade. Ao final da narrativa, Argemiro incorpora o espírito de Leio e trava um duelo com Édipo.

“Sassaricando”, de Sílvio de Abreu, exibida às 19h de 09 de novembro de 1987 a 11 de junho de 1988, em sua trama paralela trouxe o personagem Bob Bocall (Jorge Lafon). Bob, que já havia passado pela Feben, trabalha na boate, onde cuida do bar e é o coreografo das bailarinas. Helder Maia (2010) apresenta o personagem como queer e ligado a estética camp. De certa forma, Bob lembra a personagem Vera Verão, principal trabalho de Lafon na TV, realizado no humorístico “A Praça e Nossa” exibido pelo SBT. Bob, assim, comportava-se de maneira exagerada e cômica.

Outra telenovela que trouxe personagens homossexuais neste período foi “Vale Tudo” de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, exibida às 20h de 16 de maio de 1988 a 06 de janeiro de 1989. A homossexualidade foi representada através das personagens Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin). A intenção dos autores foi a discutir o direito à herança em caso de morte do cônjuge. Na trama, Cecília e Laís tinham uma pequena pousada em Búzios. Cecília morre em um acidente de carro e seu irmão, Marco Aurélio (Reginaldo Faria), quer tomar de Laís a posada das duas, uma vez que foi Cecília quem tinha entrado com a maior parte do capital para a compra do terreno. Antes de morrer, Cecília chegou a redigir uma minuta com a intenção de deixar a pousada para a “sócia” em caso de morte, contudo o documento permanecia no cofre, sem qualquer registro. Marco Aurélio, sabendo do documento, pede a Maria de Fátima (Glória Pires) que vá até Búzios, fingindo se aproximar da mãe Raquel (Regina Duarte) para roubar a minuta. A vilã consegue, mas antes de entregar o documento a Marco Aurélio é surpreendida por Solange (Lídia Brondi) que consegue recuperar o papel. Mesmo assim, Marco Aurélio está disposto a entrar na justiça para tentar reaver o bem, contudo a jornalista Solange, ao dizer que escreveria uma matéria sobre os desvios de dinheiro que Marco Aurélio havia feito, faz com que o vilão assinasse um termo doando a parte de Cecília, que por direito seria dele, para Laís.

Após a morte de Cecília a personagem de Cristina Prochaska perdeu um pouco sua função na trama. Sua aparição acontecia quando algum personagem viajava para

Búzios, ou quando ela ia à mansão dos Almeida Roitman visitar Heleninha (Renata Sorrah) e a Tia Celina (Nathália Timberg). Outro personagem homossexual foi o mordomo Eugênio (Sérgio Mamberti), este, contudo e a exemplo de outros mordomos, não tinha um par romântico e sua homossexualidade era apenas deduzida pela maneira de falar e de se dirigir aos patrões. A intervenção da censura aconteceu em alguns diálogos que abordavam o tema de forma naturalista, mas não foi a responsável pela morte de Cecília. Heleninha havia se casado com Marco Aurélio e teve o filho Thiago (Fábio Vila Verde), um rapaz sensível que nunca havia namorado. O pai desconfiava da sexualidade do filho e a mãe dizia abertamente que iria apoiá-lo, seja qual identidade de orientação sexual ele tiver. Contudo, este diálogo foi vetado. Thiago na verdade não era gay e passou a namorar Fernanda (Flávia Monteiro). Na última semana, Laís conhece a fotografa Marília (Bia Seidl) O último capítulo apontou a bissexualidade do mau-caráter César (Carlos Alberto Riccelli). César se aproxima de Giovanni (Marcos Manzano), príncipe de Volterra (Itália), o seduz, e o faz casar-se com Maria de Fátima, dando a entender que haveria um romance “a três”.

Fechando o período de ação do DCDP “Bebê a Bordo” de Carlos Lombardi, exibida às 19h de 13 de junho de 1988 a 11 de fevereiro de 1989 trouxe a dúvida Mendonça (Débora Duarte), personagem que se mostrava claramente lésbica na primeira parte da telenovela<sup>12</sup>, teve seu comportamento de orientação sexual totalmente modificado quando voltou a aproximar-se de sua mãe Eva (Tereza Rachel), na segunda metade do folhetim.

Fora do universo da Rede Globo, outras emissoras também apresentaram personagens homossexuais, como “Os Adolescentes” e “Carmem”. “Os Adolescentes” foi uma telenovela de Ivani Ribeiro apresentada pela TV Bandeirantes de 20 de setembro de 1981 a 02 de abril de 1982 às 21:30h. A proposta original de Ivani Ribeiro era radicalizar aspectos da adolescência. A história foi centrada nos dilemas de quatro adolescentes: Doca (André de Biasi), viciado em drogas; Bia (Júlia Lemmertz) que tem uma gravidez precoce; Majô (Tássia Camargo) apaixonada pelo padrasto; e Caíto (Flávio Guarnieri) um homossexual. A telenovela estava com problemas no Ibope e a autora descontente com a emissora, o que levou Ivani a abandonar a trama e assinar um contrato com a Rede Globo. Jorge Andrade assumiu a telenovela e amenizou o drama dos personagens. Caíto deixou de ser homossexual e foi vendido como um artista

---

<sup>12</sup> Outros informações ver: Ronali Oliveira (2011).

hipersensível. Em entrevista à Revista Amiga o autor diz ter melhorado a telenovela e argumentou:

Não gostava também do personagem Caíto (Flávio Guarnieri), que, nos planos de Ivani e Gaudêncio, era um jovem homossexual. Ora, a homossexualidade não é traço da adolescência, mas do ser humano. Resolvi mostrá-lo não como homossexual, mas como a hipersensibilidade dos artistas. (SARDENBERG JÚNIOR, 14/04/82, p. 6-7).

“Carmem”, novela de Glória Perez, foi exibida pela Rede Manchete no período de 05 de outubro de 1987 a 14 de maio de 1988 às 21:30h. A homossexualidade foi abordada através do Dr. Jean-Pierre Junot (Maurice Vaneau). Dr. Junot foi apresentado como um empresário e pai de família. Uma pessoa querida por todos que tinha um segredo. Foi através do vilão Ciro Galvão (Paulo Betti) que o público descobriu o segredo de Dr. Junot, ele era homossexual e por isso passou a ser chantageado. Glória Perez utilizou este “segredo” como estratégia. Primeiro ela queria que o público simpatizasse com o personagem, para depois apresentá-la como gay.

Durante o período de vigência do Regime Militar, certamente “Brilhante” foi a telenovela que mais se destacou, na fase inicial da Nova República, “Carmem” e “Vale Tudo” foram as tramas que retrataram a homossexualidade de uma forma mais direta e sem tantos subterfúgios. Outros tantos personagens LGBT, de formas bem diferentes, habitaram a telinha. Não é nosso foco descrevê-los aqui. Apenas um breve registro. Se na época de Brilhante a palavra “homossexual” era terminantemente proibida a série<sup>13</sup> “Mãe de Santo” apresentou um beijo homoafetivo entre dois jovens universitários que se conheceram na Bahia. Além do beijo, o episódio deixa claro que Rafael (Rai Alves) e Lúcio (Thiago Justino) tiveram uma noite de amor. Exibida de 09 de outubro a 02 de novembro de 1990, às 22:30h, à época do fenômeno “Pantanal” de Benedito Ruy Barbosa, a série de Paulo César Coutinho não apresentou bons resultados de audiência.

---

<sup>13</sup> As referências que encontramos sobre “Mãe de Santo” a denominam de “minissérie”, provavelmente porque foi exibida de terça à sexta-feira. Contudo, sua característica dramática está mais próxima à série, pois um episódio é totalmente dependente do outro. Unindo ambos está a figura da Ialorixá (Zezé Motta).

### 3. Censura às Diversões Públicas e a Homossexualidade na Telenovela<sup>14</sup>.

Nos últimos anos, percebemos um aumento nas pesquisas que têm como objeto de estudo a Censura e o campo da Comunicação Social. Assim, a censura à imprensa, ao teatro, à música, à literatura e ao cinema foram temas de diversos trabalhos. Contudo, pesquisas com o foco na televisão, especificamente na telenovela – o principal produto da indústria cultural brasileira – são tímidas e escassas. O trabalho de referência é a monografia de graduação em História de Douglas Marcelino (2004), defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação de Carlos Fico.

Como corpus do trabalho, o jovem pesquisador recorreu aos arquivos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e à Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI). Marcelino aponta que:

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

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

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

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

No plano político, as relações de poder que o sistema de televisão enseja são mais ou menos óbvias. Em se tratando de um veículo que legalmente é de propriedade do Estado, mas concedido para exploração comercial à empresa privada, surge naturalmente uma relação de dependência entre os que

<sup>14</sup> Algumas partes deste capítulo estão presentes também em FERNANDES (2012, p. 143-157).

recebem a concessão e os detentores do poder político, uma vez que se trata de concessões periódicas, passíveis de cancelamento. Fator decisivo é a censura prévia, a que estavam submetidos os veículos de comunicação eletrônica, impondo uma submissão total, uma vez que os interesses empresariais recomendam evitar possíveis confrontações com os agentes estatais que possam redundar prejuízos econômicos para a emissora. Essa variável dispõe de caráter vigoroso, pelo fato de a censura ser praticada sem regras permanentes, mutáveis de acordo com as circunstâncias institucionais. (MARQUES DE MELO, 2010, p. 137).

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

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

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

No Serviço de Censura de Diversões Públicas, os anos de chumbo foram marcados pela arrogância do general Nilo Canepa e pela mão pesada de Solange Hernandes como chefe do departamento. Inteligente, esperta e bem preparada, ela foi a dama de ferro da censura. Sacava tudo e encontrava até pelo em ovo. Mas assim mesmo era melhor conversar com ela, que era objetiva, do que com os despreparados que me fizeram trinta cortes em um só capítulo de O Bem Amado, para retirar a palavra “coroné”, toda vez que era pronunciada, porque poderia ser confundida com a patente militar “coronel”. (...) Não foi fácil sobreviver à censura. E a Globo foi, pela sua audiência e penetração em todo o Brasil, o veículo mais censurado pela ditadura militar. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 322-326).

Não eram somente os executivos das emissoras quem tinham que se organizar. Mesmo com uma carga pesada de trabalho, enquanto escreviam (ou dirigiam) suas novelas autores e diretores tinham que viajar constantemente a Brasília, para

resolver problemas com a censura federal. O escritor Euclides Marinho (2008) relembra uma dessas viagens:

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

*Memória Globo: Vocês negociavam diretamente com eles?*

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

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

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

Quando fizemos nossa pesquisa de mestrado no acervo do CEDOC/Rede Globo, notamos diversos adendos e cancelamentos de cenas. Após os cortes, o autor da telenovela reescrevia a cena. O caso mais emblemático de censura à telenovela aconteceu em 1975 com a trama “Roque Santeiro”, de Dias Gomes. No dia da estreia, foi lida uma nota no Jornal Nacional, dizendo que a trama não iria mais ao ar.

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

Amores clandestinos; visitas de rapazes às moças após as 23 horas; tendências ao amor livre (João Ligeiro); sabotagem (o corte de energia pelo

professor); distúrbios civis (as beatas contra a boate); agitação conclamando o povo a participar, em favor dos bons costumes, contrariando o alvará da Prefeitura, envolvendo o padre como mentor intelectual; depreciação da autoridade do delegado; justiça pelas próprias mãos; referências ao terrorismo, levando a população ao pânico (PARECER nº 6114/75 de 03 de julho de 1975, TE, Caixa 029, *apud* MARCELINO, 2004, p. 47).

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

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

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

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

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

A censura é antes de tudo um fenômeno psicopolítico. Ela se apoia no exercício do poder político, muitas vezes se arrogando prerrogativas do Judiciário; em segundo lugar ela se apoia no terreno psicológico: “e esta consideração que leva ao conceito de autocensura que aparece como finalidade última do sistema (da censura) bem como a essência primeira do ato de censura<sup>15</sup>”. (...). Com a censura, o estado pretendia um domínio

<sup>15</sup> Caparelli está citando Jean Paul Valabrega.

igualmente total do campo das representações ou dos símbolos, já que a ação dos cidadãos estava subordinada à lei. Por meio dela, esta guerra psicológica sobre o processo de comunicação atingia de uma só vez o emissor e o receptor, através do controle das mensagens (...). Sob o ângulo da Psicopatologia da censura, era o Estado negando sua culpabilidade, projetando-a no corpo social, fazendo de todos um culpado. (CAPARELLI, 1986, p. 37-38).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O autor Euclides Marinho (2008) admite que os cortes da censura não eram impeditivos para tratar determinados assuntos, como o tema das drogas em *Ciranda Cirandinha*<sup>16</sup>.

*Memória Globo: Os cortes prejudicaram a abordagem do tema?*

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

O DCDP perdurou até um tempo depois de promulgada a Constituição de 1988, já no governo de José Sarney. A Carta Magna impedia qualquer ação de censura à imprensa e também às diversões públicas. A trajetória dos personagens homossexuais nos mostra que, mesmo com essa constante repressão, eles estiveram presentes. A telenovela “O Rebu”, que mostrou pelo menos um gay e duas lésbicas, foi exibida no auge da intervenção do Estado. Uma possível justificativa para a autorização desses personagens é o fato de a telenovela ter sido exibida às 22h. Acreditamos também que o departamento não diagnosticou a dimensão de personagens como Glorinha (Isabel Ribeiro) e Roberta (Regina Viana), que abandonaram os maridos para poder viver uma vida juntas.

É necessário ressaltar, como argumenta Fico (2002, 2004), que existe uma grande diferença entre a censura política, exercida com o controle de informações nos veículos jornalísticos, da censura às diversões públicas, que, inclusive, é anterior ao próprio Regime Militar. Havia, contudo, no regime militar o uso político da Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP), realizada de forma sigilosa, bem diferente da defesa da moral e dos bons costumes que era orgulhosamente assumida.

Diferente do jornalismo e de outras produções artísticas com vistas à diversão pública, a telenovela, com características peculiares, exige abordagem específica para a análise. A telenovela é uma obra aberta, ou seja, ela sofre modificações no momento em que está sendo exibida, variando de acordo com a receptividade do público. Pelo fato da censura ser praticamente simultânea às gravações e exibição, os produtores normalmente usavam artifícios para abordar assuntos não permitidos.

---

<sup>16</sup> Seriado exibido de 26/04/1978 - 11/10/1978, às 22h, com seis episódios. Os temas abordados em *Ciranda cirandinha* – drogas e amor livre, por exemplo – levaram a Censura Federal a exigir o corte de diversas cenas. Para que o primeiro episódio fosse exibido, Daniel Filho e o escritor Euclides Marinho – que acabara de entrar para a equipe de roteiristas da TV Globo – foram obrigados a negociar pessoalmente com os censores, em Brasília. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 384).

A censura existe no Brasil desde o período colonial e, de forma diferenciada, persiste até hoje (FICO, 2002, p. 253). Contudo, o órgão que pretendemos estudar teve sua gênese no decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, assinado pelo presidente José Linhares. É este decreto que regulamenta o Serviço de Censura de Diversões Públicas. Posteriormente reformulado, este decreto ainda consistiu na “coluna vertebral do organismo censório federal” até sua extinção. (FAGUNDES, 1974, p. 29-30). Em 1964, o presidente-general Castelo Branco sancionou a Lei nº 4.483, estruturando o Departamento Federal de Segurança Pública (posteriormente rebatizado de Departamento de Polícia Federal), atribuindo-lhe a função de censura de diversões públicas. Assim, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) estava regida sob a direção do Departamento de Polícia Federal e o serviço de censura foi subdividido, em 1973, em cinco seções: Censura de Cinema; Censura de Teatro e Congêneres; Censura de Televisão e Rádio; Seção de Expedição; e Seção de Projeção. (FAGUNDES, 1974, p. 94). Os decretos-lei nº 56.510 de 1965, nº 61.123 de 1967, a Lei nº 5.536 de 1968, os decretos-lei nº 1.077 de 1970 e nº 73.332 de 1973 formam a legislação da DCDP que regula sobre o certificado de censura prévia e a autorização de votos que infringem a moral e os bons costumes.

Fagundes (1974, p. 144 e ss.) explica que os conteúdos que motivam a proibição e os cortes giram em torno de três esferas. 1) Atentado à segurança nacional; 2) Agressão aos princípios éticos; e 3) Contrariedade a direitos e garantias individuais. Os conteúdos liberados, ainda de acordo com Fagundes, eram aplicados por faixas etárias que se vinculavam ao horário de transmissão. Sendo dividido em “livre”, “proibido para menores de 10 anos” (transmissão após as 19h), “proibido para menores de 14 anos” (transmissão após as 21h), “proibido para menores de 16 anos” (transmissão após as 22h) e “proibido para menores de 18 anos” (transmissão após as 23h).

Um dos aspectos muito importantes para a classificação criteriosa do espetáculo é a solução encontrada, do ponto de vista técnico, para as diversas situações do enredo. A duração, a distância, a angulação, a nitidez, o tom de seriedade ou de comicidade, a necessidade ou não da cena dentro do contexto para o efeito de compreensão, são fatores que influem sobremaneira no conteúdo dramático e no impacto transmitido ao espectador e, conseqüentemente, servem para agravar ou atenuar a restrição de idade. (FAGUNDES, 1974, p. 157).

O DCDP realizava a censura prévia. O processo, quanto à telenovela, começava quando a emissora enviava a sinopse que deveria conter o autor, enredo, perfil dos personagens, interpretes, horário de exibição etc.. Após a liberação, a emissora enviava

o *script* dos dez primeiros capítulos e, por fim, o *videotape* (VT) desses capítulos. Não raras vezes, o material retornava com recomendações. A grande maioria das produções era veiculada antes das 21h, portanto deveriam ser proibidas para menores de 14 anos. Até o fim da década de 1970, a Rede Globo mantinha no ar a telenovela das 22h, na qual era possível verificar constante ousadia temática e estética.

Pelas explicações de Fagundes (1974, p. 154) era considerado “livre” os conteúdos: 1) não contenha cena capaz de deixar forte impressão prejudicial ou a portadora de mensagem além da capacidade de compreensão da criança de qualquer idade; 2) É especialmente recomendado obras que estimulem o respeito pela família e pelos valores familiares, o sentimento de fraternidade humana, de amor à pátria; 3) admitir-se-ão as cenas de violência branda ou de morte de pessoas, especialmente se localizada em lugar e época alheios à criança, desde que não lhes seja dado tratamento demasiadamente realista e detalhado; 4) É permitido o suspense moderado, necessário para manter o interesse do espetáculo, mediante um desfecho justo, que transmita relaxamento psíquico; 5) Não devem apresentar crianças rejeitadas, maltratadas por adultos e cenas outras que lhes causem pavor ou angústia, por conter violência excessiva, utilização abusiva de armas, e a apresentação de monstros, bruxas, demônios, mutilações em acidentes e catástrofes.

As telenovelas autorizadas para a transmissão após as 19h (proibido para menores de 10 anos), de acordo com Fagundes (1974, p. 155): 1) Nesta categoria é classificado o espetáculo cujo conteúdo ultrapasse a capacidade de compreensão da criança de até dez anos ou contenha estímulo prejudicial à boa formação da infância ou que possa chocar, ou desperta-lhe curiosidade prematura, com margens a interpretação incorreta de valores morais e sociais; 2) A rebeldia, a desobediência, a prática de maus costumes, a criança indesejada ou rejeitada. 3) O mal não deve ser materializado por personagens atraentes, nem o bem por pessoas simplórias, tolas ou desprezíveis, nesta quadra da vida, a criança imita muito os exemplos que vê; 4) Pode conter alusões superficiais a questão do sexo, tratadas com respeito e moralidade, desde que não seja dada ênfase ao assunto, para não despertar curiosidade prematura. As cenas amorosas devem ser apresentadas com a máxima pureza. 5) Não deve conter qualquer alusão ao suicídio, à desagregação da família pela separação irreconciliável dos pais, à prática do adultério, de relações sexuais ilícitas, à prostituição, à prática do aborto, ao uso de anticoncepcionais, à criança abandonada e às perversões sexuais. 6) As separações transitórias e os conflitos entre pais só devem ser tolerados quando exigidas pela ação,

desde que advenham uma solução e uma conclusão positivas. 7) Os feitos, personagens e ambientes históricos devem ser tratados com fidelidade. 8) Não é necessário ocultar-lhe o conflito do bem contra o mal. Este, contudo, deve ser reprovado e sobrepujado no desenvolvimento da ação. Preferivelmente, deve ser mostrada a punição para o malfeitor ou seu arrependimento, com ênfase para o triunfo do bem sobre o mal.

Ainda segundo Fagundes (1974, p. 156) era autorizado para a transmissão após as 21 horas (proibido para menores até 14 anos<sup>17</sup>) as obras que cumprissem as exigências: 1) É desaconselhável o espetáculo focalizando vulgaridades, baixezas; 2) famílias ou filhos desajustados; 3) menores abandonados em vadiagem; 4) o desestímulo aos estudos; 5) o misticismo, o sobrenatural e o sinistro impressionantes; 6) desamor e desrespeito à Pátria; 7) cenas de excessiva violência ou prática de crimes e de perseguições, com riqueza descritiva; 8) Não deve conter estímulos à aquisição de vícios, tanto pelo fumo ou pelo álcool, como por tóxicos. O censor ainda aponta que “entre os 14 e 16 anos de idade, o jovem está atravessando a fase que se caracteriza pela necessidade de autoafirmação, agravada pelo transcurso da puberdade. A rebeldia à autoridade, no lar e na escola, a ridicularização dos padrões morais e o desinteresse pelos estudos acentuam-se”.

Para obter a autorização para transmissão após às 22 horas (proibido para menores até 16 anos), Fagundes (1974, p. 156) recomenda: 1) Dentro desta classificação não deve estar o espetáculo que lide com temas amorais ou apresentem figuras de gigolôs, proxenetas, prostitutas e viciados simpáticos ou a prática do amor livre, do sexo por interesse e de encontros amorosos pré-conjugais sem reprovação expressa e nudismo gratuito; 2) O ódio, a rivalidade e a violência entre bandos e grupos juvenis; 3) O estímulo à adesão a grupos marginais ou viviados; 4) as provocações de horror e conseqüente angústia são conteúdo particularmente inadequado; 5) o sentimento de disputa e de desrespeito no seio do lar; 6) focalização de conflitos familiares continuados; 7) a apresentação de personagem em hábito religioso, em situação ridícula ou revestida de malícia; 8) as insinuações de descrédito para o povo brasileiro e para as iniciativas nacionais; 9) o desestímulo ao amor à Pátria são igualmente censuráveis. O censor ainda nos diz que “nesta etapa evolutiva, o adolescente é muito sensível à

---

<sup>17</sup> Fagundes (1974, p. 157) explica que a Censura na TV também utiliza a autorização para transmissão após às 20h, equivalente a proibido para menores até 12 anos, contudo o censor não descreveu o que era permitido e proibido por não constar no rol de leis que ele baseou-se.

confusão de valores e indeciso na definição do lícito e do ilícito, especialmente no tangente à conduta moral”.

Por fim, havia as transmissões autorizadas após as 23h (proibido para menores até 18 anos), produtos de diversão destinada exclusivamente aos adultos. Fagundes (1974, p. 157) diz que essas produções poderá: 1) tratar do homossexualismo e outras perversões sexuais; 2) conter cenas de orgia e de desregramentos, 3) curra e violência sexual; 3) explorar o erotismo, na forma de nudismo, de strip-tease e de danças lascivas; 4) abordar temas de ódio e de vingança no ambiente familiar. Contudo, adverte o censor “a condição é fazê-lo marginalmente, sem característica doutrinária de indução a essas práticas, de maneira a não incorrer em ofensa ao decoro público, em apologia de maus costumes ou em tentativa de desmoralização para as instituições da família e do casamento”. E ainda “merece igualmente elevada classificação de idade a obra que traga informação histórica ou biográfica mistificada ou inverídica, de maneira a desvirtuar fatos e imagens de vultos do passado, induzindo o espectador à revisão mal orientada de conceitos de ordem filosófica, moral ou política”.

Como podemos perceber, a homossexualidade não podia ser legitimada em nenhuma faixa de horário. Provavelmente este aspecto causou um esvaziamento nas telenovelas, que, em muitos casos tiveram que recorrer e personagens exagerados (camp) para marcar a homossexualidade, contudo sem apresentar um “par romântico”. Mesmo assim, “O Rebu” por meio de Roberta e Glorinha, “Brilhante” com Inácio e Cláudio e “Vale Tudo” através das personagens Laís e Marília conquistaram o *happy end* no último capítulo.

#### 4. A TV de Papel e o recurso comunicativo: notas metodológicas.

A TV de Papel é uma denominação criada pelo professor Adolpho Queiróz (2010), com o intuito de se referir à representação dos discursos apresentados na televisão nas páginas de jornais e revistas. O processo vale-se do seguinte pressuposto:

Há uma associação de interesses para a publicação de notícias sobre a televisão no jornal, criando com isso uma relação indissociável capaz de promover a legitimação da linguagem da televisão enquanto instrumento de poder. Um jornal atua como complemento da linguagem da televisão e, como ela, por si, não consegue manifestar -se como instrumento de poder (QUEIRÓZ, 2010, p. 10)

O diagnóstico surgiu em sua dissertação de mestrado defendida em 1992 na Universidade de Brasília (UnB). À época uma relação associada e de dependência que existe da televisão para o jornal. O professor ainda argumenta que embora poderosa, a televisão depende do jornal para buscar evidência. Discordamos em parte com este posicionamento. Acreditamos que exista uma relação de idiosincrasia e ao mesmo tempo de simbiose. Ao mesmo tempo em que o impresso busca aumentar suas vendas por meio de suplementos de televisão, a chancela de um crítico legitima um determinado produto, se não necessariamente isso repercute em termos de audiência, pode ser útil no lado publicitário e na busca de uma audiência qualificada.

As revistas dedicadas especificamente à televisão só existem a custa do sucesso deste veículo. É comum as vendas aumentarem quando há um grande sucesso e diminuïrem perante uma telenovela fracassada. Embora seja revista de “televisão”, sabemos que a grande parte é dedicada as telenovelas e aos atores em evidência. Hoje todos os grandes jornais possuem um caderno de televisão, que geralmente circula aos domingos e, certamente a publicação dos resumos dos capítulos é um dos grandes motes.

Além do mais o professor questiona a ausência crítica da televisão perante seus próprios produtos. Embora atualmente esse quadro tenha mudado com o advento de programas televisivos vespertinos, sucessor dos mesmos programas radiofônicos (estes, ainda com relativo sucesso), que propõem a debater programas de outras emissoras, sobretudo de telenovelas. A Rede TV!, em programas como “A Tarde é sua” de Sônia Abraão e o “TV Fama” de Nelson Rubens fazem seus programas baseados no sucesso da programa de outras emissoras, sobretudo da Rede Globo. Destacamos, inclusive, que ambos os apresentadores iniciaram sua carreira no jornalismo impresso e também

passaram pelo radiofônico. As críticas de TV no jornalismo impresso, por sua vez, estão na atualidade mais escassas que outrora, embora o número de páginas em jornais e o aumento de títulos de revistas especializadas tenham crescido vertiginosamente. As críticas com um melhor embasamento, hoje, se encontram nos diversos blogs destinados ao assunto. Na visão de Queiróz:

É preciso considerar, a priori, que a programação das emissoras de televisão sugere variações predominantemente diletantes e, com isso, há uma perda considerável de estímulo à reflexão crítica individual. Por isso, a imprensa surge como antídoto e adota, entre outras, uma atitude crítica com relação à programação. Essa atitude só pode ser respaldada pela linguagem impressa. Isso significa que enquanto o vídeo sugere uma linguagem que se transmite e se incorpora apenas como informação e/ou lazer, o jornalismo inquieto com seus argumentos e age sobre um público mais homogêneo, crítico e capaz de atuar como agente na formação da opinião pública, visto que os jornais, as revistas, os livros, com suas tiragens proporcionalmente menores que o espectro de audiência atingido pelas televisões, acabam demonstrando seus resultados às camadas mais intelectualizadas da população. O alinhamento das publicações do jornalismo impresso à linguagem da televisão tem possibilitado um definitivo respaldo à ingenuidade, como forma de conduzir o jornalismo sobre televisão no País. (QUEIROZ, 2010, p. 25-26)

O professor destaca que os jornais e revistas são alimentados pelas emissoras com a divulgação do “Boletim de Programação”. Não raras às vezes, as matérias são produzidas utilizando apenas o “Boletim” como fonte de informação. Na época de nossa pesquisa de mestrado tivemos acesso a alguns destes boletins de estreia e, agora, ao ler as matérias sobre as referidas novelas podemos perceber como a redação de matérias de divulgação de uma telenovela se assemelha à escrita do boletim da Globo. Além do mais, além de informações sobre as novelas, não raras vezes o boletim também divulgava um histórico sobre o autor e diretor e entrevistas com esses profissionais.

A pesquisa de Queiróz teve como foco o ano de 1985 e os assuntos que habitaram os quatro principais jornais do país: O Globo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo.

O discurso da imprensa diante da televisão, durante o ano de 1985, no Brasil, foi pleno de detalhes capazes de assegurar que a parceria se exerceu. Quer de forma engajada, com jornais sendo representantes sim dos interesses das grandes redes; quer informal ou involuntariamente, quando os jornais se dispunham a cumprir esta parceria pretendendo ser críticos, mas na verdade, atuando como importantes agentes de legitimação da TV. (QUEIRÓZ, 2010, p. 18).

O norte metodológico do pesquisador foi a análise do discurso francesa encabeçada por Michel Pêcheux. O professor classificou os jornais de acordo com o posicionamento adotado ao tratar da editoria “televisão”. Sendo O Globo classificado

como “noticioso/opinativo/engajado”, a Folha de S. Paulo “opinativo/distanciado (crítico)”, o Estado de S. Paulo “noticioso/distanciado” e, por fim, o Jornal do Brasil “opinativo/claro”. Nós não conseguiríamos definições tão precisas, uma vez que tão utilizamos um tempo cronológico tão preciso. Especialmente a Folha de S. Paulo e o Jornal do Brasil trouxeram volumes e formas de tratar a televisão de forma bastante diversa. Se em 1974-1975 encontramos um bom volume no jornal paulista, o carioca praticamente ignorou a televisão neste período. Contudo, já em 1979 o JB apresentou um grande volume de matérias sobre televisão e ainda passou a editar um suplemento aos domingos. Já a FSP não tinha dias certos para tratar do tema por meio de uma crítica especializada, contudo passou a apresentar a coluna “A novela, ontem” veiculada de terça-feira a sábado. O conteúdo crítico/opinativo era tratado, contudo, de maneira pejorativa e, por vezes, com assuntos que não faziam parte do repertório da referida telenovela.

Pode-se também fazer um paralelo entre as informações apresentados pelo jornal Folha de S. Paulo, O Globo e a revista Amiga. O tratamento dado são bem distintos. Especificamente sobre a telenovela “Os Gigantes” se tivéssemos lido apenas a FSP ficaríamos imaginando como a emissora conseguiu exibir a telenovela, pois os assuntos mais em voga eram brigas entre autor, diretor e elenco. Isso, antes mesmo da demissão de Lauro César Muniz em janeiro de 1980. “O Globo”, ao contrário, mostrou um bom clima de gravação, os problemas de bastidores não chegaram às páginas do jornal, embora em relação ao enredo encontramos críticas de Artur da Távola. Por fim, na Amiga tivemos acesso aos dois lados, contudo com um tratamento bem diferente dos encontrados nos outros veículos.

Para o professor Queiróz a TV de Papel “é, pois, o invólucro adequado em que a indústria cultural promove a intertextualidade, consolida o seu discurso e legitima o seu poder” (QUEIRÓZ, 2010, p. 64). Ao mesmo tempo que a TV de papel legitima o poder da TV eletrônica, ela funciona como memória, sendo o jornalismo como produção de conhecimento. Salvo exceção da Rede Globo, através do Centro de Documentação (CEDOC), as emissoras de TV não procuraram preservar sua história. Isso faz com que a pesquisa histórica em televisão no Brasil sofra com carência de fontes, documentos e imagens. Mesmo a Globo tendo preservado parte de sua história, o acesso aos arquivos são restritos.

Mesmo a TV de Papel sendo um importante mecanismo para contar a história da TV, se mostra insuficiente quando queremos saber a respeito de dados específicos de

um personagem. A TV de Papel foca, sobretudo, no enredo principal e faz disso sua exegese própria. Como opção metodológica ela serve para saber o discurso dos jornais sobre a programação, mas não para tecer uma história da representação.

Outro importante estudo sobre o discurso de jornais e revista sobre a televisão, especialmente sobre a telenovela é apresentado por José Marques de Melo (2002), intitulado “A legitimação da telenovela pela mídia impressa 1964/1997: Estudo comparativo do comportamento editorial de jornais e revistas brasileiros em relação às telenovelas de maior impacto nacional nas décadas finais do século XX” segue a mesma vertente da proposta de Queiróz, contudo focando especificamente a telenovela, o maior produto da nossa indústria cultural. O pesquisador utiliza como recorte a principal telenovela de cada década estudada, sendo elas “O Direito de Nascer”, “Pai Herói”, “Roque Santeiro” e “O Rei do Gado”. A metodologia seguiu os passos dos estudos de jornalismo comparado, estruturado pelo próprio professor Marques de Melo. Verificou-se, entre outros, que a partir da década de 1980 o sexo passou a ser visto com menos tabu e que as relações sexuais passaram a ser pautas para os jornais e revistas. Marques de Melo estudou os jornais “Estado de S. Paulo”, “O Globo”, a revista “Veja”, “Amiga” e “Contigo”. Para a década de 60 foram consultados o “Diário de S. Paulo”, e as revistas “Manchete” e “Sétimo Céu”.

Em ambas pesquisas, a questão do “recurso comunicativo” esteve em voga, porém sem reflexão teórica. O “recurso comunicativo” reflete o agendamento temático proposto pelos autores de telenovela. As premissas foram postuladas por Maria Immacola Vassalo de Lopes (2003, 2009) e referem-se aos conceitos de “narrativa da nação” e “recurso comunicativo”. A pesquisadora percebe que:

A televisão, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um “novo espaço público”, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, ou seja, dos titulares dos postos de comando da sociedade (LOPES, 2009, p. 23).

Esse “novo espaço público” é responsável por inserir comportamentos inéditos e debater temas de que muitos não tomariam conhecimento se não fosse por intermédio da telenovela. É a partir de fatos narrados na telenovela que os telespectadores vão debater, negociar e ressignificar os acontecimentos, podendo trazer mudanças significativas em suas vidas. Lopes ainda argumenta que:

As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos, formado por inúmeros circuitos onde são reelaborados e ressemantizados. Esse fenômeno leva-me a

afirmar que ‘a novela é tão vista quanto falada’, pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto da interminável conversação produzida pelas pessoas. (LOPES, 2009, p. 29).

O fenômeno descrito por Lopes também pode ser chamado de pacto de recepção. Neste trabalho, o pacto de recepção foi realizado por meio dos críticos e colunistas que trouxeram o enredo das telenovelas para o debate via jornalismo impresso. Nosso objetivo é apenas o de mostrar os subsídios dado pela telenovela que poderiam ter causado algum debate social.

A força e a repercussão mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e gera a chamada ‘semiose social’. Por isso, a telenovela pode ser considerada como um novo espaço público, por ter essa capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional. Através desse ‘fórum de debates’ sobre os sentidos produzidos, capilarmente difuso, complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. (LOPES, 2009, p. 31).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nosso trabalho, inseri-se no momento entre o início do “recurso comunicativo” de Beto Rockfeller e a radicalização do discurso da homossexualidade, cuja gênese é a telenovela “A Próxima Vítima” de Sílvio de Abreu, exibida pela Rede Globo em 1995. Foi o momento em que a homossexualidade saiu das entrelinhas e passou a ser debatida no contexto da telenovela. Embora apresentamos esta trama como uma radicalização do discurso, é interessante notar que as anteriores trazidas neste estudo apresentaram seus protagonistas com homossexuais ou bissexuais.

Nossa proposta metodológica inicial foi a de realizar uma análise documental seguida de uma análise de conteúdo. Depois de colher o material de pesquisa e realizar a análise dos documentos, percebemos a impossibilidade de uma proposta metodológica que desse conta ao mesmo tempo das três telenovelas foco deste estudo. Diante deste impasse, resolvemos unir os conceitos de “TV de Papel” com o “recurso comunicativo” e a partir deles analisar os documentos encontrados de forma exploratória.

Como mostramos, a ideia da “TV de Papel” cunha for Queiróz fica o processo de legitimação da TV eletrônica promovida pelo impresso. O “recurso comunicativo” lançado por Lopes busca perceber a simbiose alimentada pelo autor a partir da narrativa teledramática. O “recurso comunicativo” como posição metodológica assumida por nós visa compreender a forma como os jornalistas e colunistas trataram de repercutir a mensagem televisiva para seu público leitor.

Sabemos, contudo, que as telenovelas e, também, as publicações de caráter informativo/interpretativo/opinativo decorrente delas permeiam a “estética do descartável”. Távola expõe a dificuldade/impossibilidade de realizar um trabalho de pesquisa/análise sobre telenovelas que já foram exibidas. Para o crítico, o trabalho de memória é:

Impossível em telenovela! Ou se revê seis meses de obra (o que é inexequível) ou a releitura jamais ocorrerá. Agora, o paradoxo: assim como as grandes obras do cinema e da literatura, da pintura ou do teatro possuem momentos máximos, a telenovela também. No cinema, o grande momento vem em invólucro acessível, o filme. Na telenovela, o invólucro dura meses, está subordinado a esquemas mercadológicos, além de artísticos, e vem no

roldão de cenas, ficção, anúncios, notícias. Não permite a releitura e o exame crítico-analítico habitual noutras formas de arte. É a estética do descartável. (TÁVOLA, 1996, p. 44-45).

Com base nesse posicionamento de Távola, recorremos a João Freire Filho (2008) para buscarmos uma resposta a esses possíveis impasses metodológicos. Freire Filho argumenta:

A ausência da garantia epistemológica do registro audiovisual é uma limitação para qualquer análise que procure apreender os estilos e as formas das primícias da TV (...) a impossibilidade de contato com os programas em sua forma audiovisual original, embora imponha dificuldades significativas, não inviabiliza, fatalmente, a abordagem histórica de índole estético-formal, como prova a história do teatro, marcada por lacunas similares. Dada a inexistência de fontes primárias, cabe ao pesquisador reformular a noção de análise textual, recorrendo aos scripts e a todo ‘entorno discursivo’ da produção em análise – resenhas, críticas, cartas de telespectadores, memorial de realizadores, memorandos internos da emissora, scripts, fotos, plano de gravação, etc. (FREIRE FILHO, 2008, p. 129).

Pela explanação de Freire Filho percebemos que não é impossível a análise histórica da televisão brasileira. Por já termos realizado um trabalho com a leitura dos *scripts* e consulta ao material de divulgação da emissora (Boletim de Programação), e neste momento a leitura da repercussão da telenovela na mídia impressa.

A pesquisa foi executada com base na técnica da análise documental, descrita por Sônia Virginia Moreira (2006) a partir do direcionamento metodológica do “recurso comunicativo” na TV de papel.

Moreira (2006, p. 271-272) explica que “a análise documental compreende a identificação, veiculação e a apreciação de documentos para determinados fins” e, por se tratar de uma pesquisa científica essa análise é ao mesmo tempo um método (“porque pressupõe o ângulo escolhido como base de uma investigação”) e uma técnica (“porque é um recurso que complementa outras formas de obtenção de dados”).

A análise documental processa-se a partir de semelhanças e diferenças, é uma forma de investigação que consiste em um conjunto de operações intelectuais que têm como objetivo descrever e representar documentos de maneira unificada e sistemática para facilitar a sua recuperação (...). A análise documental, muito mais que localizar, identificar, organizar e avaliar textos, som e imagem, funciona como expediente eficaz para contextualizar fatos, situações, momentos. Consegue dessa maneira introduzir novas perspectivas em outros ambientes, sem deixar de respeitar a substância original dos documentos. (MOREIRA, 2006, p. 276).

A partir dessas observações analisamos o conteúdo que encontramos relativo à homossexualidade nas telenovelas “O Rebu”, “Os Gigantes” e “Brilhante”. Antes da análise propriamente dita, apresentamos uma breve contextualizada da trama e especialmente dos personagens envolvidos em nossas análises.

## 5. A homossexualidade na telenovela “O Rebu”

### 5.1 Introdução

Exibida entre 02 de novembro de 1974 e 11 de abril de 1975, “O Rebu” de Bráulio Pedrosa foi mais uma tentativa do autor em renovar o formato telenovela. Sua estreia na televisão foi com a paradigmática “Beto Rockfeller” (1968-1969) na TV Tupi de São Paulo. Àquela época as novelas não se preocupavam em retratar a identidade nacional nos folhetins. Os enredos, em sua grande maioria eram adaptações, seja de clássicos da literatura brasileira ou da universal. Os cenários eram distantes da nossa realidade, não havia nenhuma proximidade que permitisse ao espectador um sentimento de identificação e projeção com os personagens. É justamente com Beto Rockfeller que o Brasil passou a fazer parte do enredo. Bráulio eliminou o maquinéismo melodramático e criou o ambíguo Beto (Luís Gustavo) o primeiro anti-herói da telenovela brasileira<sup>18</sup>. O estilo de Bráulio, ou a radicalização de Beto Rockfeller (Brandão, 2007), ainda é o parâmetro para a dramaturgia de televisão. Ainda na Tupi, escreveu “Super Plá” (1969-1970), outra tentativa de renovar o gênero, unindo ficção com história em quadrinhos, contudo esta não foi bem sucedida.

Em 1970 o autor migra para a Rede Globo e passa a fazer parte do time de escritores do horário das 22h que incluía, entre outros, Dias Gomes. O horário das 22h era dedicado a tramas mais realistas e, não raras vezes, com inovações estéticas e temáticas. Em 1971 Pedrosa fez sucesso com “O Cafona”. “O Bofe” (1972) trouxe um deboche à alta sociedade carioca e não repeliu o êxito da trama anterior. Pedrosa retorna a TV Tupi e escreve “A volta de Beto Rockfeller” (1973), outro não sucesso. Em 1974, de volta a Globo, escreve “O Rebu”.

De fato, “O Rebu”, em termos de audiência, não repetiu os êxitos das tramas anteriores exibidas no mesmo horário, contudo a crítica especializada recebeu muito

---

<sup>18</sup> É sempre bom ressaltar que embora “Beto Rockfeller” tenha de fato revolucionado o gênero, outras novelas anteriores, na própria Tupi como também na Excelsior, já fugiam do esquema maniqueísta (em que valores éticos são altamente definidos e antagônicos). Os exemplos principais são as telenovelas: “Ninguém crê em mim” (Lauro César Muniz, 1966, TV Excelsior), “Os Rebeldes” (Geraldo Vietri, 1967, TV Tupi SP), “Os Tigres” (Marcos Rey, 1968, TV Excelsior) e, especialmente, “Antônio Maria” (Geraldo Vietri e Walter Negrão, 1968, Tv Tupi SP). Todas essas quatro tramas se propuseram a trazer modificações na linguagem (antes muito rebuscada, como nos romances clássicos) como também na temática (enredos mais próximos à realidade brasileira). Contudo, foi na trama de Bráulio Pedrosa que todos esses elementos juntos ganharam forma. A telenovela, tal qual conhecemos hoje, segue o modelo traçado em Beto Rockfeller. Sobre a teledramaturgia de Bráulio Pedrosa ver FERNANDES, 2013a e FERNANDES, 2013b).

bem a nova tentativa do mais revolucionário autor de telenovelas no Brasil. “O Rebu” utilizou-se do gênero policial e cômico. Suprimiu a narrativa linear e inovou ao contar uma história dividida em três tempos. A crítica de TV Helena Silveira, narra uma conversa com o autor sobre a preparação da telenovela:

Bráulio fora chamado por Boni para fazer a adaptação de Gabriela, cravo e canela. Foi então que se viu a impossibilidade de Avancini preparar os cenários, estudar continuação, etc., em tempo devido. (...).

- Você tem alguma novela em mente?

À indagação de Boni, Bráulio disse que ia pensar. Foi para a casa, lembrou-se do corpo boiando na piscina em Sunset Boulevard. E bolou um enredo inserindo-se num espaço de tempo inferior a 24h.

- A ação de O Rebu inicia-se às 9 horas da noite e termina às 4 horas da tarde do dia seguinte. Foi uma novela escrita sem sinopse. Ao princípio tinha algumas ideias a desenvolver e o título, ló aceito. (...).

A ação vai partindo para opções diferentes, conforme o rendimento de cada ator, também. Por exemplo: criei Glorinha como personagem de apoio. Mas diante de uma Isabel Ribeiro, de sua atuação, seria impossível não aproveitar seu talento, ampliando sua participação. (SILVEIRA, 08/03/1975, p. 34).

A inspiração para a primeira cena da telenovela foi inspirada no filme “Sunset Boulevard” (1950) de Billy Wilder em que um corpo não identificado aparecia boiando em uma piscina. Tal qual no longa de Wilder, esta foi abertura da trama de Pedroso. Em seguida, surge uma viatura policial e inicia-se o interrogatório com a finalidade desvendar o possível assassinato. Esta é a parte denominada de “investigação criminal” que transcorre da chegada desta viatura até o fim da investigação que aconteceu no fim da tarde deste dia, o posterior à festa. O tempo maior da narrativa, contudo, é justamente o dia anterior, denominado de “festa”, que é justamente o mote da narrativa. Tudo começa com uma recepção de Conrad Mahler (Ziembinski) a uma princesa italiana, Olímpia Boncompagni (Marília Branco). Durante a festa aconteceu um assassinato e todos são potenciais vítimas e suspeitos. Tudo porque o corpo não foi identificado. Somente no capítulo 50 é que o público soube que a vítima tinha sido Sílvia (Bete Mendes). No capítulo 90 ficamos sabendo que Mahler havia cometido o crime. Até o capítulo 112 os policiais tentaram provar que o anfitrião tinha cometido o assassinato, porém sem sucesso. Boneco (Lima Duarte) assume a responsabilidade e vai preso.

O terceiro tempo da narrativa foi o flashback com cenas do passado dos personagens. Foi justamente este tempo que confundiu o telespectador. Esta complexidade do enredo encantou a crítica e distanciou o público acostumado com as narrativas lineares. A dificuldade do público em acompanhar o enredo foi um dos destaques da coluna de Sérgio Bittencourt na Revista Amiga TV Tudo:

Acho meio difícil de se entender – ou, melhor: acompanhar – essa novela O Rebu. A jogada de flashback não é fácil de ser acompanhada. Minha empregada já fez mil perguntas. É que, durante o dia, o chamado cotidiano absorve tudo. E de noite, para se retomar o fio da meada, custa um pouco (BITTENCOURT, 27/11/1974, p. 27).

Pelas palavras do colunista percebe-se que a função da telenovela é apenas a diversão, uma espécie de escapismo do cotidiano. É justamente a respeito desta função – que a telenovela também (pode) exerce(r) – que parte dos intelectuais a julga como um produto menor, não podendo ser considerado como um bem cultura. O poder de penetração da telenovela na sociedade e seu “recurso comunicativo” (LOPES, 2009) pode aliar à diversão à educação, sem que isso torne o folhetim eletrônico como algo didático ou instrutivo. Acreditamos que da mesma forma que a literatura, o teatro e o cinema, a telenovela além de divertir pode ser um instrumento para refletir a sociedade, fazer o público pensar e cumprir uma função educativa. À época de exibição de “O Rebu” Helena Silveira (FSP) escreveu uma crônica focando essa outra função do melodrama televisivo<sup>19</sup>:

A telenovela é um gênero que o povo chancelou. Como a televisão, mercê de programas patrocinados, só pode sobreviver com a audiência de grandes plateias – as consumidoras de pasta de dente, as ceras de assoalho, dos desodorantes, isso faz dela produto de consumo, mas dentro desta categoria, algumas ambiguidades. Se não for recreação, não será consumida, é certo. E também se, dentro desta recreação, não tiver elementos deflagradores de emoção, o público ficará frio. É produto que deverá revestir-se de elementos de transcendências e de outros requisitos que configuram a obra de arte.

A telenovela já passou a fase nitidamente folclórica. Durante um período teria funcionado até no equivalente à faixa dos ABC dos cegos do Nordeste. Mas depois foi interessando por um raconto episódico faixas da população de cultura menos elementar. E sucessivamente foi ganhando o que em pesquisa ibopeana seria a classe A. assim, num país em desenvolvimento como o nosso, pôde-se plasmar uma linguagem, de certo modo, artística, dando-lhe em contorno que atrai opções as mais díspares.

A telenovela é um fenômeno a chamar a atenção de estudiosos, sobretudo na área da sociologia. Negligenciá-la, a essa altura, eis que não é mais possível. Sei que, em outros países, ela tem o seu equivalente. Mas as formas são diversas. Configuram, naturalmente, psicologias de população com outros estímulos e outras características. Assim mesmo, todos sabem que já estamos exportando a nossa forma de telenovela para países da América Latina e com grande êxito.

Atualmente, o desafio do gênero tem sido tão forte que está interessando quase toda a intelligentsia. Isso quer dizer que estamos a caminho de elevar o nível da telenovela. Dias Gomes já provou que um Balzac não desprezaria um filão onde o talento pode obviar determinados óbices que também nosso

<sup>19</sup> O folhetim e o melodrama são as bases das radionovelas e telenovelas brasileiras. Para não repetir à exaustão o termo “telenovela” utilizamos “folhetim eletrônico” e “melodrama televisivo” como sinônimos.

escritor encontra no romance, no conto e até no roteiro do filme, cabendo-lhe por, no todo, engenho e arte. (SILVEIRA, 29/10/1974, p. 34).

Helena Silveira, de fato, foi corajosa em realizar essa defesa da telenovela em pleno 1974. Se ainda hoje encontramos pessoas que insistem em afirmar que a telenovela é um gênero menor, nos anos de chumbo e sob a efervescência da Escola de Frankfurt no Brasil ela era tida como totalmente alienante. Alguns críticos, como o BCC do Jornal do Brasil chegou a afirmar “O Rebu marca o início do fim da telenovela”, previsão esta que não se concretizou até hoje. O que percebemos na atualidade é uma hibridização do gênero e o desenvolvimento de novos formatos, como a webnovela ou a websérie. A narrativa transmídia (LOPES, 2013) é a tendência dos estudos em teledramaturgia no momento e que confirma a união de duas plataformas que podem ser complementares, a televisão e a internet.

## **5.2 O enredo e os personagens**

O banqueiro Conrad Mahler (Ziembinski) organiza uma festa para recepcionar a princesa italiana Olímpia Boncompagni (Marília Branco). Vinte e quatro convidados – entre banqueiros, esportistas, personalidades da sociedade, médicos, etc. – participam da festa. No decorrer da noite diversos acontecimentos marcam a vida de cada um dos participantes o que, de certa forma, modificou a vida de cada um dos personagens. No decorrer da festa, cenas de flashback mostravam o passado dos personagens. A festa termina com o assassinado da ambiciosa Sílvia (Bete Mendes) mistério revelado apenas no capítulo 50. Paralelo às cenas da festa, acontecia a investigação criminal, realizada pela equipe do delegado Xavier (Edson França).

O perfil psicológico bem marcado foi uma das marcas da trama, inclusive com fartos elogios dos críticos Artur da Távola (OG e AM) e Helena Silveira (FSP). Neste trabalho, nosso foco se dará em torno dos personagens Mahler, Sílvia, Cauê, Glorinha e Roberta.

Mahler, Cauê (Buza Ferraz) e Sílvia – ao lado de Boneco (Lima Duarte) formam o quarteto dos principais personagens da trama. Contudo, faz-se necessário apontar que conforme verificamos nos scripts de O Rebu e também lemos nas críticas especializadas, houve certa equidade entre praticamente todo o elenco. A única dissidência do elenco foi com a atriz Ruth de Souza, que estava incomoda por

novamente fazer papel de empregada doméstica. À época, a Revista Amiga fez com reportagem com o título “Cansei de lavar pratos”. A personagem de Ruth, a empregada da mansão Lourdes, teve pouca importância na trama e foi retirada posteriormente, a pedido da própria atriz. De resto, todos os demais membros do elenco estavam satisfeito com os personagens.

A edição do dia 03 de novembro de 1974 do jornal “O Globo” apresentou o perfil dos principais personagens a trama e iremos destacar alguns, realizar nossas interferências, para enfim chegarmos ao nosso objetivo.

**Mahler** – É o anfitrião. De origem austríaca, veio para o Brasil ainda muito jovem. Aos 65 anos é um banqueiro que vive na mansão do Alto da Tijuca, com o filho adotivo, o jovem Cauê.

**Cauê** – Aos 25 anos, simpático e bem falante, será, talvez, o único herdeiro de Mahler. Introduzido na alta sociedade como excelente jogador de polo, Cauê frequentava a sociedade sem ter dinheiro.

**Sílvia** – De 20 anos, pertence a família tradicional, hoje decadente. Mantém um romance com Cauê, desaprovado pelo banqueiro Mahler. É assediada por Álvaro Rezende, advogado de Mahler.

**Álvaro Rezende** – de 40 anos, advogado de Conrad Mahler, é o homem que conhece os segredos do banqueiro. Está apaixonado por Sílvia e disposto a viver com ela. Exuberante e beberão, é um tipo temperamental.

**Glorinha** - de 32 anos, mulher de Álvaro. Sente-se rejeitada, tem consciência do casamento fracassado, mas ainda assim procura mantê-lo a todo custo.

**David Godoy** – Cirurgião plástico, e 45 anos, tem fama de conquistador.

**Roberta** – Mulher de David, tem 35 anos. É fria, distante, indiferente e talvez por isso consiga estar, ainda, na companhia do marido. (O REBU, 03/11/1974, p. 10).

O perfil de Mahler informa que ele vive com o “filho adotivo” Cauê. Na realidade, Cauê não pode ser considerado um filho adotivo, embora podemos sim perceber sentimentos de paternidade na relação Mahler-Cauê. As informações sobre a relação dos dois são dadas aos telepectadores em doses homeopáticas. No oitavo capítulo, em cena de flashback, Mahler conta a Cauê a história de uma cicatriz, adquirida em um duelo em Viena em que mata seu oponente e foge para o Brasil. Aqui, enfrentou dificuldades e conseguiu se impor na sociedade, o que o deixou “seco, duro, esquisito”, contudo, “conquistou o que tinha que conquistar”. Mahler ainda conta que pode trazer quem ele quiser para sua casa e por isso mesmo não trás ninguém, e afirma a Cauê “*e quando eu escolho um amigo, como eu te escolhi você pode imaginar, Cauê como é uma grande escolha, como ela é definitiva*” (FERNANDES, 2012, p. 228). É no décimo quarto capítulo que recebemos a informação que Cauê mora há dois anos com Mahler e que tudo começou quando eles se conheceram em um jogo de polo. Cauê

sofreu um acidente e Kiko (Rodrigo Santiago) convenceu Mahler a receber Cauê em sua mansão até ele terminar o tratamento. O solitário Mahler se afeiçoou à juventude do rapaz e o que seria uma estadia de um mês já duravam dois anos. Em cena de flashback no 14º capítulo fica clara a relação de dependência de Mahler à figura de Cauê: *“eu era um homem à espera da morte, um homem sem a coragem da sua vida pessoal... eu vivia apenas para os meus negócios... agora, quando eu termino o meu trabalho há uma razão para voltar a esta casa... há uma razão para minha vida continuar”* (O REBU *apud* FERNANDES, 2012, p. 229).

No jornalismo, foi comum encontramos também expressões como “o jovem que adotou” referindo-se a relação Cauê-Mahler. Como podemos notar na reportagem de Arnaldo Risemberg na Revista Amiga.

Ele acha que Conrad Mahler, seu personagem na novela de Bráulio Pedroso, é extremamente complexo e ignora a personalidade de Cauê, o jovem que adotou, e para quem pretende deixar toda sua fortuna. (...). Mesmo sem conhecer a personalidade de Cauê, seu jovem protegido, Conrad Mahler já lhe destinou toda sua fortuna. Será que Cauê irá decepcioná-lo? (RISENBERG, 11/12/1974, p. 46-47).

De fato, “filho adotivo” não é a melhor denominação para a relação de Mahler e Cauê. No decorrer dos capítulos da trama, foi comum encontrar denominações de “protegido” – o que acreditamos ser a melhor palavra para empregar. Não temos dúvida de que Mahler era homossexual. O que é difícil de caracterizar, e nesse ponto nossa pesquisa empírica não nos ajudou, é a relação Mahler-Cauê. O que Mahler sentia realmente por Cauê? Amor, paixão, desejo, paternidade tardia?

A escrita nas entrelinhas de Pedroso, a censura à moral e aos bons costumes, o período conservador de grande parte da sociedade na década de 1970. Tudo isso ajudou a não definição. Coube ao imaginário do espectador encontrar (ou não) resposta a essa indagação. Causou-nos surpresa o fato de não termos encontrado nas críticas uma problematização desta relação. Em nossa dissertação de mestrados utilizamos a concepção de “amour passion” de Giddens (1993) para definir a relação de Mahler e Cauê.

O amour passion para Giddens (1993, p. 49) é definido como “perturbador das relações pessoais em um sentido semelhante ao do carisma e arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e ao sacrifício”. Cauê de certa forma era mais uma das propriedades de Mahler. A personalidade fraca do garoto, aliado à esperteza do velho o fazia estar constantemente preso ao jogo de Mahler. No

roteiro não há indícios de qualquer relação sexual entre ambos. Mahler, apesar de ver Cauê como uma posse, queria que Cauê se cassasse com a princesa Olímpia. Assim, faria do garoto seu herdeiro universal. Então, surge Sílvia como o elemento para romper a ordem.

Sílvia foi uma das personagens mais cínicas da história de nossa teledramaturgia. Conseguiu conquistar a todos com sua “cara de anjo”. Usou sua lábia para conseguir o que queria. Além de Cauê, Sílvia manteve um rápido affair com Álvaro (Mauro Mendonça), advogado de Mahler e casado com Glorinha (Isabel Ribeiro). Juntou-se a Braga (José Lewgoy), banqueiro rival de Mahler, para descobrir a proposta de compra do Banco Reunido, que aconteceria no dia seguinte à festa. Durante a festa, manteve desavenças com quase todos os personagens, aumentando o número de possíveis assassinos. Cauê constantemente estava dividido entre Mahler e Sílvia – ambos muito mais fortes que ele. Sílvia sabia dos planos de Mahler e conseguiu convencer Cauê a não ceder.

Sílvia tinha como objetivo vender a proposta de Mahler a Braga e, também, de descobrir o valor da proposta de Braga e repassar para Mahler. Com o dinheiro, ela pretendia fugir com Cauê após o fim da festa. Mahler descobre os planos da garota e com a intenção de salvar os seus negócios e, especialmente, de proteger Cauê tem uma franca conversa com a vilã e em uma briga Sílvia acaba caindo pela janela. Apesar da morte de Sílvia ter sido acidental, como releva um colunista da Revista Amiga TV Tudo, Mahler tinha motivos para acabar com a vida da jovem. Antes, porém, outras versões foram publicadas.

Agora todo mundo já sabe que foi Sílvia (Bete Mendes) quem morreu assassinada na piscina, uma nova pergunta preocupa os fãs de O Rebu: quem matou? Como aconteceu enquanto não se descobria “quem morreu”, o novo mistério de O Rebu ganha mistério também nos bastidores da Globo, onde começam a surgir versões para o nome do assassino. De todas as versões, a mais provável, segundo os comentários, é a que o crime teria sido cometido por Conrad Mahler. O motivo, ainda segundo os boatos:

Malher fica furioso ao descobrir que Sílvia estava se metendo em seus negócios. Ele, que já não aprovava as ligações de Sílvia com Cauê, acaba de matá-la. Entre as outras versões, uma garante que Cauê comete o crime, depois de descobrir que está sendo traído. (HALFOUR, 11/12/1974, p. 21).

O crime, que deverá ser mostrado no capítulo 90, é cometido em um quarto, depois de uma discussão em que Cauê, que não está presente, é envolvido. A

cena dura exatamente quatro minutos, que são de uma discussão em freses curtas e acaba num corpo-a-corpo entre o assassino e a vítima (...). O crime é acidental e posso adiantar que ele confirmará os boatos quanto ao assassino (...). (HALFOUR, 29/01/1975, p. 20)

Após a notícia da morte de Sílvia, Cauê, Kiko e outros amigos saem da mansão e vão para um quarto de motel. Lá, o “fantasma” de Sílvia aparece para Cauê. Sílvia aparece arrependida e perdoa Cauê. A jovem ainda recorda do “amor submarino” dos dois e propõe um casamento. A polícia vai até o quarto e convoca os rapazes para prestar depoimento. Cauê não revela que Mahler foi o assassino e diz desconhecer quem poderia ter cometido o crime. No último capítulo, na mansão de Mahler, Cauê tem uma visão de Sílvia vestida de noiva na piscina e, ao estilo Romeu e Julieta (a realização do amor através da morte), vai ao ser encontro. Mahler apenas observa o corpo de Cauê boiando na piscina, tal qual o de Sílvia mostrado no primeiro capítulo. Apesar de o delegado Xavier saber que Mahler tinha cometido o crime, não houve provas suficientes para levá-lo à prisão. Boneco assumiu o crime – acreditando realmente que tinha cometido. Tudo porque durante a festa houve uma brincadeira de um empurrar o outro na piscina. Após Sílvia cair pela janela, Mahler foi até o jardim e colocou o corpo da moça sentado à beira da piscina. Boneco, sem saber que Sílvia já estava morta empurra a garota n’água. Mesmo os policiais sabendo que Sílvia não morreu afogada, mas sim com uma pancada na cabeça, Boneca diz ter golpeado na cabeça antes de empurrá-la.

(...) o outro morto anunciado para o fim de O Rebu será, segundo boatos, Cauê que, como Sílvia, vai morrer afogado na piscina, depois de sonhar que estava casando com ela. O final de O Rebu promete muitas surpresas e o que se comenta nos bastidores da novela é que Mahler (o assassino de Sílvia) não será condenado, ao contrário do que se imaginava. Um inocente (possivelmente o Boneco) vai ser preso, mas antes fará um acordo com o verdadeiro criminoso. As gravações de O Rebu terminam esta semana com cenas gravadas em estúdio e externas. (HALFOUR, 26/03/1975, p. 21).

Faltando apenas duas semanas para o desfecho final da novela mais audaciosa apresentada pela TV brasileira, O Rebu, o público começa a constatar, com tristeza, que quem nada tinha a ver com a história acabou levando a pior. Estamos falando da maior vítima da trama: Boneco, um marginal penetra que pretendia entrar na festa para roubar e terminou sendo envolvido num pavoroso assassinato, pagando um preço muito alto pelo seu frustrado roubo: sua própria liberdade. (POMPÍLIO, 03/1975, p. 16-17).

Outros importantes personagens também participaram deste rebu. Queremos destacar Roberta (Regina Viana) e Glorinha (Isabel Ribeiro). Pelo enredo, percebemos

que Roberta é uma lésbica com ideias feministas. Mantém um casamento de aparência com o médico David Godoy (Felipe Wagner). Ao que tudo indica, Roberta e David mantinham um relacionamento aberto. Ele sabia das aventuras homossexuais dela e ela sabia que o marido mantinha relações com diversas mulheres. O processo de conquista de Roberta era baseado em argumentos pseudo-feminista, desvalorizando os homens e dizendo que uma mulher somente poderia ser feliz ao lado de outra. Sílvia, inclusive, foi uma das amantes de Roberta.

Ao perceber a decepção de Glorinha em relação a Álvaro (Mauro Mendonça), este apaixonado por Sílvia, Roberta se aproxima e no desenrolar da festa se tornam amigas e confidentes. Participam, inclusive, do roubo da proposta de Mahler para a compra do Banco Reunido. Um plano de Glorinha para vingar-se de Álvaro. No dia seguinte, Glorinha, ainda magoada com o marido, vai dormir na casa de Roberta. Inicia-se, então, um romance, o único happy end da trama.

### **5.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel**

Como afirmamos anteriormente, apesar de nos entusiasmos com a concepção de “Tv de Papel” do professor Adolpho Queiróz (2010) ela se mostra insuficiente para a análise da homossexualidade dos personagens neste período histórico. Contudo, caso o objetivo fosse a análise da telenovela como um todo, o conceito poderia ser aplicado, mesmo que em partes. A homossexualidade de Mahler e Roberta não passaram totalmente despercebida pelos colunistas e críticos de TV, mas também não foi aprofundada. Ao lermos o roteiro da trama, tivemos a impressão que o romance de Roberta e Glorinha ficou mais claro que o de Mahler e Cauê – até porque refutamos a existência de tal romance, mas não a da homossexualidade de Mahler, como pode ser verificado em Fernandes (2012).

Mahler, Cauê, Sílvia, Roberta e Glorinha são personagens amplos e complexos. Bráulio Pedrosa em nenhum momento recorrer a estereótipos (representação redutora), o que em muito dificultou essa percepção. Seja pela composição do personagem (gestos, fala, figurinho, etc) ou por indícios mais explícitos no texto.

Pouquíssimas referências à homossexualidade na trama foram encontradas. Sabemos que o silenciamento também é um importante dado de pesquisa. Podemos realizar questionamos sobre os motivos que vão desde ao fato de não ter nada explícito,

passando pelas políticas editoriais dos veículos e até mesmo do grau de conservadorismo dos colunistas e críticos.

O crítico BCC do Jornal do Brasil foi o primeiro a realizar apontamentos sobre a homossexualidade na trama:

Ziembinski , no rico e ao que tudo indica homossexual Mahler, é o grande ator de sempre.

(...)

Enfim, O Rebu fará sucesso e será assunto de muita conversa. Mas marcará o início do fim das novelas e nos aborrecerá profundamente com seus homossexuais, suas lésbicas, seus ladrões, seus desonestos, seus ambiciosos, com seus negociastas, suas mulheres adúlteras, suas cortesãs decadentes e depravadas. Um retrato exagerado, defeituoso e sem humor do society. (BCC, 18/11/74, p. 2)

É impossível não notar o alto grau de preconceito e machismo na abordagem de BCC. Já havíamos comentado que a expressão “marcará o início do fim das novelas” não se concretizou. Para o crítico, “O Rebu” causaria aborrecimentos por apresentar personagens gays e lésbicas. Assuntos como a desonestidade e a ambição já faziam partes dos enredos desde à época de Glória Magadan, portanto não foi algo exclusivo de Pedroso. O adultério, especialmente o cometido pela mulher, se ainda hoje é visto de forma preconceituosa, naquela época era quase sinônimo de prostituição. A única adúltera, de fato, era Helena (Maria Cláudia) casada com Laio (Carlos Vereza) e namorada de Kiko. Kiko, por sua vez, também se envolveu com a viúva Lupe (Tereza Raquel). Embora apaixonado por Helena, o rapaz mantinha o relacionamento com Lupe, com o intuito de receber um bom dinheiro. Helena até pretendia separar-se do marido, contudo havia descoberto que ele estava a beira de uma crise de esquizofrenia e resolveu adiar seus planos. O adultério masculino foi mais frequente na narrativa, David, Álvaro e Boneco traíram suas companheiras, contudo tal prática parece, pela opinião do crítico, só é admitida entre os homens. Cortesãs decadentes e depravadas não foram apresentadas, mero preconceito machista.

A crítica, realizada após a apresentação de apenas dez capítulos da trama se mostra absolutamente redutora. Inclusive, nesse momento da narrativa era muito cedo para imputar a identidade sexual de Roberta. O primeiro diálogo dela com Glorinha aconteceu no nono capítulo, que foi ao ar pouco antes da crítica, mas este diálogo (disponível em FERNANDES, 2012, p. 242-243) recheados de argumentos pseudo-

feministas não dá para tecer afirmações sobre a identidade de gênero e de orientação sexual.

Se BCC percebeu a homossexualidade dos personagens cedo demais, o mesmo não se pode dizer do colunista da revista Amiga Sérgio Bittencourt, que “descobriu” a homossexualidade de Mahler apenas na véspera do fim do folhetim eletrônico. Em duas oportunidades, teceu comentários preconceituosos sobre a relação de Mahler e Cauê.

(...) o relacionamento do personagem Mahler e Cauê é absolutamente anormal. Nota-se até nas menores frases de um para o outro. E isso tem outro nome. (BITTENCOURT, 09/04/75, p. 23)

O relacionamento do velho Mahler e o personagem Cauê é chocante. Inclusive, não existe – a gente nota – nenhuma preocupação do autor da novela O Rebu em disfarçar esse relacionamento amoroso. Novela é cultura? (BITTENCOURT, 23/04/1975, p. 27)

Bittencourt também utilizou de argumentos homofóbicos para qualificar a relação de Mahler e Cauê, contudo sem a hipocrisia de BCC. Para Bittencourt o relacionamento homossexual é “anormal” e não poderia ser exibido em telenovelas. Provavelmente, para os homossexuais só é permitido a comicidade, o deboche, o escândalo e a alegria. Relações homoafetivas de personagens que não precisam recorrer à estereotipia para viver uma relação homoerótica não seria permitido. Recordamos o pensamento de Gayatri Spivak (2010) que questiona “Pode o subalterno falar?”, certamente a resposta seria negativa para Bittencourt. O colunista é categórico em afirmar que Pedroso não se preocupou em disfarçar a homossexualidade de seus personagens, contudo o que se pode verificar nos roteiros é o inverso.

A década de 1970 apresentou diversos personagens homossexuais no teatro, na literatura e até no cinema. Na televisão também vimos personagens, seja em telenovela, seriados ou em programas humorísticos (com destaque ao Capitão Gay de Jô Soares). Contudo, a historiografia de personagens homossexuais em telenovelas nos mostra que embora carregados em termos psicológicos – o que seria na visão de Aluizio Trinta (2007) personagens protótipos – os homossexuais no período de ação da DCDP não demonstravam claramente sua afetividade. Tal cenário só modificou a partir de meados da década de 1990, especialmente com a trama “A Próxima Vítima” (1995) de Sílvio de Abreu. Sílvia Gomide (2006) ao analisar o casal de lésbicas mais explícito da nossa teledramaturgia [o romance entre Eleonora (Mylla Christie) e Jeniffer (Bárbara Borges) de Senhora do Destino (2004-2005)] conclui a forma discriminatória da abordagem em

comparação com os casais heterossexuais da trama. Aos heterossexuais as cenas são explícitas e sensuais, aos homossexuais, quando há homoerotismo, são cenas tímidas em que um simples toque é o máximo que já se pode conferir.

Voltando aos comentários de Bittencourt concluímos que a homossexualidade, mesmo velada, não pode ser exibida via teledramaturgia. Ao final o colunista questiona se a telenovela é cultura. Já abordamos essa questão, porém o que chama a atenção foi o mote do questionamento. Retornamos a questão: a homossexualidade é cultura? Para Bittencourt o que faz da telenovela não ser um produto cultural foi justamente a abordagem da homossexualidade. É mostrar o subalterno (Spivak), o culturalmente marginalizado (Beltrão), as minorias eróticas (Lima). Enfim, romper com a ordem. Acreditamos não ser necessário retomar todas as discussões apresentadas por Richard Dyer (2002) em “The culture of queers”. Contudo, é sempre bom fazer uma ponte entre a relação da história homossexual na mídia em países como a Inglaterra, os Estados Unidos e a França com o Brasil. Devemos considerar os diferentes produtos e a distribuição na recepção. Uma abordagem homoerótica tal qual o seriado inglês e americano “Queer as Folk” ou o americano “The L. Word” não seriam permitidos via telenovela. O “recurso comunicativo” neste caso seria o de minimizar e combater a homofobia e naturalizar as relações homoeróticas. As abordagens eróticas ainda são privilégios de alguns casais heterossexuais.

Não foi somente comentários com teor negativo que encontramos a respeito da homossexualidade de Mahler. O crítico Artur da Távola gostou tanto de O Rebu que dedicou a semana de 07 a 13 de abril de 1975 para a trama. Inclusive, no final de dezembro Távola marcou um debate com Daniel Filho, Bráulio Pedroso e Jardel Mello e Homero Fernandes para debater as inovações da trama no auditório do jornal O Globo.

O artigo do dia 10 de abril de 1975 recebeu o título “o velho Mahler”, o qual reproduziremos alguns trechos:

O Rebu permitiu esse rompimento do esquema forma da telenovela tradicional. Tomemos o personagem e o desempenho do velho “Mahler” (...). Pergunto: por mais frio e calculista que pudesse ser e assim o desejasse o autor, este (Bráulio Pedroso) e o ator (Ziembinski), obtiveram ou não um ser humano complicado, ganido de solidão, abandono, culpa, remissão tardia de desvarios existenciais, homem capaz de algumas delicadezas de espírito apesar de tudo, e pessoa impulsionada muito mais pelo sentimento que possuía atrofiado e mal resolvido (mas poderoso), que pela razão que usava como ninguém?

Não é uma resposta fácil, Mahler dá um seminário sobre tragédia do ser humano; definido, claro e implacável na vida extrema, era uma criança

desvalida na vida sentimental, capaz de se embaraçar, corar, perturbar-se no que se tratasse de Cauê.

Homossexualismo latente ou óbvio? Carne gritando pelo filho que não teve? Carência de juventude gasta na tragédia da guerra e na compensação da frustração existencial através dos negócios? Homem que atinge o pretendido e só então se pergunta por que e para quê? Qual a resposta? Não sei e nem interessa. Cada um dê a sua. Sei que é justamente nas perguntas possíveis a partir de um personagem assim concebido e de um desempenho magistral, eu disse magistral, de Ziembinski que podemos sugerir tantas facetas, todas variadas e contraditórias como o ser humano. Posso afirmar, temerariamente: Ziembinski é um velho ator. Já fez tudo na Polônia e aqui. Mas seguramente poucos personagens levam a um nível tão profundo, sutil, transcendente, extra texto e com tantas mensagens paralelas como este velho Mahler. Quem acompanhou a novela pode entender e dimensionar a grandeza e a profundidade de seu trabalho. Maduro, profundo, implosivo: arte maior! (TÁVOLA, 10/04/1975, p. 36).

Távola apresenta uma série de características de Mahler e argumenta a não possibilidade de encontrar uma simples definição. De certa forma, não é necessário uma única resposta, pois eles se complementam. A homossexualidade de Mahler era latente e óbvia sim! Mesmo que não demonstrada em gestos e palavras. Cauê representava mais do que o filho que ele não teve. Mas que um simples namorado, caso queiram dar essa interpretação. Cauê simbolizava a juventude de Mahler. A liberdade que lhe foi tirada quando teve que deixar Viena às pressas. As dificuldades nos anos iniciais de sua vida no Rio de Janeiro e a forma como conquistou seu império. A vida que Mahler não teve seria transposta a Cauê. Contudo, condições se faziam necessário. Entre eles: lealdade e fidelidade. Já apontamos em outro momento, mas gostaríamos de frisar novamente que a relação Mahler-Cauê-Sílvia representam os arquétipos amorosos. Há um pouco de Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Romeu e Julieta e Cinderela nesse conturbado relacionamento – as lições de amor apresentadas por Cristiane Costa (2000).

Apesar de Mahler não ter morrido fisicamente, sua morte também pode ser notada com o afogamento de Cauê. Não havia mais sentido para sua vida. Sílvia e Cauê encontraram na morte a realização do amor. Mahler, ainda de posse de sua fortuna e livre da acusação pelo assassinato de Sílvia não tinha mais motivos para viver.

A última associação que encontramos sobre a orientação sexual de Mahler, porém sem qualquer carga valorativa, foi em uma reportagem da Amiga em que Pedroso relata um encontro com universitários.

No papo com o estudantes [da PUC-RJ] fiquei um pouco surpreso pelo nível das perguntas – eram semelhantes às do telespectador comum. Eles perguntaram mais sobre rumos da novela e características de certos personagens do que sobre estética e técnica de elaboração do texto. Vários

insistiam em saber, por exemplo, se Mahler era homossexual. (PORFÍRIO; RESEMBERG, 23/04/1975, p. 12).

Como se pode perceber Pedroso estava mais interessando em discutir os avanços estéticos e temáticos de sua obra do que realizar classificações tipológicas de seu personagem. Os jornalistas não questionaram e o autor não respondeu se Mahler era ou não homossexual. Como apontado na crítica de Távola acima, cabe a cada um encontrar sua própria resposta.

Outra emblemática definição da personagem Mahler, encontramos na crônica de Helena Silveira:

Difícil, no capítulo da interpretação estabelecer os que levam os louros do melhor desempenho. Muito difícil. Em muitas cenas, parece que o velho **Zimba** ultrapassou-se. Não é possível ir além do que ele foi: humanamente falho, mau, pusilânime, deplorável como um herói de Fernando Pessoa assumindo sua sujeira, seu mau caráter e, não obstante, ponto lágrimas nos olhos dos telespectadores, quando desnuda sua mórbida sensibilidade ferida. (SILVEIRA, 1º/03/1975, p. 36).

Silveira foi profunda ao caracterizar Mahler. Conseguiu mostrar que apesar de toda sua falha de caráter, associada ao crime que comentara, ele foi sensível e despertou compaixão no público. A referência ao herói de Fernando Pessoa não foi em vão. O herói de Fernando Pessoa é atemporal, abstrato, mítico (que não existe, mas se supõe). Ele é uma representação carnal do mito. É mais humano, real, mas sem perder a grandiosidade de herói. É sedutor e sofredor. É mais próximo das vivências comuns a toda a sociedade e mostra comportamentos e ações que criam novos caminhos que o vão desviando das outras personagens e dos valores delas. O adjetivo “pusilânime”, utilizado pela crítica, por vezes é utilizado para denominar homossexuais com características efeminadas. Como não era este o caso de Mahler, possivelmente Silveira valeu-se do significado literal, de covarde. O herói se aproximando das vivências humanas (covardia, sujeira, mau caráter, etc.).

A não ser na crítica de BCC no Jornal do Brasil, que também não associou a palavra “lésbicas” à algum personagem da telenovela, não encontramos nada a respeito do romance de Glorinha e Roberta nas páginas pesquisadas. Contudo, a partir das sutilezas das críticas é possível tentar fazer esta leitura.

Na reportagem de Porfírio e Resemberg, Pedroso elogia o elenco e admite ter valorizados os papéis interpretados por Regina Viana, Isabel Ribeiro e Arlete Sales em

virtude da interpretação das atrizes. Viana e Ribeiro também comentam sobre os personagens.

Elenco – “em geral, é difícil reunir tantos bons atores, mas felizmente, apesar do pouco tempo de produção, deram-me o melhor elenco de que poderia se dispor e isso me deu certa tranquilidade, permitindo-me inclusive valorizar mais os papéis interpretados por Regina Viana, Isabel Ribeiro e Arlete Sales, originalmente menores, mas que cresceram em função do magnífico desempenho dessas atrizes”. (PORFÍRIO; RESEMBERG, 23/04/1975, p. 12).

*Para os atores, esse Rebu valeu (retranca)*

Para Isabel Ribeiro e Regina Viana “tudo foi ótimo no Rebu”. Bráulio deu um passo avante, mostrando uma nova proposta para nossa TV. Diante das limitações que enfrentamos, O Rebu foi uma das mais importantes contribuições ao padrão das telenovelas. (PORFÍRIO; RESEMBERG, 23/04/1975, p. 15).

O texto deixa vago sobre o “passo avante” dado por Pedroso em “O Rebu”. Provavelmente estão se referindo ao campo estético e narrativo. Afinal, “O Rebu” foi a primeira proposta de romper com todos os padrões: linearidade, tempo, enredo, etc. A novela não apresentou a famosa “mocinha” ingênua. Se teve um ingênuo na trama, este foi Cauê, constantemente manipulado por Sílvia, Mahler e Kiko. Artur da Távola e Helena Silveira, ao tecerem comentários sobre a atuação de Isabel Ribeiro e, especialmente, Regina Viana, também nos dão margem para pensar na orientação sexual das personagens.

**Isabel Ribeiro:** Quem é Isabel Ribeiro? De que estrela baixou aquele rosto de absolutamente todas as expressões de que a arte dramática é constituída. Rosto incrível em que cada traço dialoga com o outro e quando todos se mobilizam são capazes de mostrar expressão de sentimentos muito fundos. Glorinha não existiu, embora a vida esteja cheia de Glorinhas. Glorinha foi Isabel Ribeiro. E se a turma da tevê tem cabeça não deve perdê-la nunca mais. Deve é dar papéis à altura do seu talento. Vindo de muito longe no tempo e no espaço.

**Regina Viana:** Dentro dos limites naturais da televisão, levar com discrição um personagem como a Roberta foi proeza que por si só justifica os aplausos a Roberta Viana. Sutil, penetrante e expressiva. Um rosto estranho e uma expressão muito forte. Joia. (TÁVOLA, 12/04/1975, p. 34).

Távola, ao falar de Isabel Ribeiro pouco falou sobre Glorinha. Contudo, na parte dedicada a Regina Viana faz afirmações sobre “limites naturais da televisão”, “levar com discrição um personagem como a Roberta” e ser “sutil, penetrante e expressiva”.

Neste caso, a leitura que fizemos é que o crítico realmente aponta sobre a orientação sexual da personagem. Um amor entre lésbicas foge dos limites naturais da televisão. Se a interpretação fosse próxima à estética camp (LOPES, 2002), provavelmente fugiria mais ainda do tal limite da televisão e certamente da sutileza imprimida pela atriz. De fato, e pensando na historiografia da homossexualidade em telenovela, poucas vezes foram apresentadas lésbicas butch<sup>20</sup>. Já em relação aos homossexuais masculinos, desde 1970 que são apresentados efeminados (camp) com frequência.

Helana Silveira, é sintética ao destacar o trabalho das atrizes

Outros merecem aplausos: **Isabel Ribeiro**, compondo seu papel difícil de mal-amada e convencendo, com um notável jogo fisionômico.

(...)

**Regina Viana**, atriz para muitos desconhecida, incumbe-se de uma Roberta complexa, problemática, turva. E sei-se muito bem. (SILVEIRA, 1º/03/1975, p. 36).

Assim como Távola, à personagem Glorinha coube apenas elogios à interpretação da atriz, não houve comentários mais profundos sobre a modificação da concepção de vida. Távola, em outro momento, escreveu “Glorinha percebe ser possível amar sem dependência” (TÁVOLA, 08/04/1975, p. 38). Não acreditamos ser essa a melhor afirmação para a personagem. Glorinha estava sim perturbada com seu casamento fracassado. Durante a festa confrontou o marido, com o apoio incondicional de Roberta, e arrumou desavenças com Sílvia. Glorinha reconheceu que não precisava de Álvaro para prosseguir sua vida, por isso “amar sem dependência”. Contudo, ele precisou de Roberta. Ao nosso ver ela ainda é dependente de uma pessoa, inclusive no campo afetivo.

Os diálogos do dia seguinte mostram que Glorinha está disposta a encontrar uma nova forma de amar e encontrou em Roberta esta possibilidade<sup>21</sup>. Como podemos perceber na última cena do capítulo.

(PRESENTE/DIA – CAIS)

<sup>20</sup> Apesar da trama não ter problematizado a sexualidade dela, a personagem que mais chama a atenção nesse quesito é a presidiária Aracy (Cristiane de Oliveira) na telenovela “Insensato Coração” (2010) de Gilberto Braga e Ricardo Linhares.

<sup>21</sup> Pelo fato de termos encontrado poucas referências ao amor de Roberta e Glorinha e por acreditar na importância narrativa, apresentamos o artigo “O amor entre Glorinha e Roberta: identidades de orientação sexual e de gênero na telenovela “O Rebu” de Bráulio Pedroso” no Colóquio Brasil-Argentina – Processos Históricos e Narrativas Audiovisuais. O artigo será publicado em e-book no decorrer dos próximos meses. Por isso, não iremos estender na narrativa. Outras informações também estão disponíveis em FERNANDES (2012, p. 241-254).

*Roberta de roupa esporte está no cais, diante do seu iate. Roberta está inquieta.*

*Roberta caminha um pouco, está inquieta. Súbito sorri. Glorinha também de roupa esporte vem caminhando. Traz uma maleta.*

**ROBERTA:** Pensei que você não viesse mais.

**GLORINHA:** Me atrasei tomando as últimas providências lá em casa.

*As duas caminham para o iate. Um pouco antes de entrar Roberta contem Glorinha.*

**ROBERTA:** Sabe para onde essa viagem vai te levar?

**GLORINHA:** (*sorrindo*) Sei.

*As duas entram no iate. Detalhe das cordas do iate sendo soltas. Iate se afastando do cais. Há uma certa distância, Glorinha e Roberta surgem no alto do tombadilho, só as duas devem aparecer. E com a silhueta da duas bem marcadas, o iate vai se afastando em direção do horizonte. (O REBU, capítulo 112 apud FERNANDES, 2012, p. 253-254).*

O simples “sei” proferido por Glorinha é a resposta para o início do romance entre elas. A marcação de cena também sugere isso. Adriana Agostini (2010, p. 15), ao analisar essa cena, diz que ela representa um beijo simbólico entre as duas. A sutileza tão destacada deste romance – embora mais explícito que o de Mahler e Cauê – pode ter sido um dos fatores para a não abordagem crítica.

A respeito de Roberta, esta com a orientação sexual bem marcada desde o princípio da narrativa, a crítica diz: “complexa, problemática, turva”. Não há dúvidas da complexidade de Roberta, não somente dela, mas de grande parte dos personagens da trama. Os adjetivos “problemática” e “turva” possivelmente se referem à posição de gênero e também a orientação sexual. O movimento feminista e o movimento homossexual, especialmente o lésbico, estavam ainda longe de ser uma realidade no Brasil de 1975, época de grande repressão política e ideológica. Os argumentos “feministas” de Roberta, na ótica atual são datados e retrógrados, mas não o eram no tempo histórico da narrativa.

A complexidade de Roberta envolvia o fato da contestação. Contestar os a heterossexualidade normativa, os papéis sexuais, a posição (e função) da mulher. Isso faz dela problemática e turva? O que é uma pessoa problemática e turva? O dicionário Aurélio (2001, p. 731) aponta que turvo é “1. Opaco; embaciado. 2. Agitado; confuso. 3. Transtornado, alterado”. Qual desses adjetivos podemos imputar à personagem? O que exatamente Silveira queria afirmar? Ou então, questionamos: o que é ser lésbica? Não objetivamos divagar sobre as teorias de identidade sexual e de gênero novamente, mas como já apontamos, não se trata de uma identidade transtornada e alterada. A identidade de *self* pode ser até confusa para o indivíduo em um determinado momento

(NUNAN, 2003, p. 124). Talvez para Glorinha, mas não para Roberta. Roberta, ao contrário, era resolvida e sabia muito bem o que (e quem) queria. Certamente a posição ocupada por Roberta causou desconforto em quem acreditava ser a submissão o único papel a ser desempenhado por uma mulher.

A força das personagens femininas na telenovela de Pedroso também gerou outros comentários, como podemos notar nesse fragmento de uma das críticas de Távola.

Uma das características que eu chamei de sectárias em O Rebu foi a de ter colocado o homem sempre mau caráter e sem salvação e, completamente a salvo e em descoberta existencial a libertação das mulheres, fato que apesar do radicalismo da colocação na novela, cá fora tem alguns contatos com a realidade de vez que o homem em geral está muito menos preparado para a libertação da mulher que elas. (TÁVOLA, 11/04/1975, p. 38).

Nem todos os homens apresentados na trama foram mau caráter. Praticamente todos tinham características admiráveis e outras controversas, como é normal a qualquer ser humano. Personagens femininos fortes, hoje uma constante em nossa teledramaturgia, àquela época carecia na televisão. A liberdade da mulher foi mote de diversos personagens. Além de Sílvia, Glorinha e Roberta – pode-se citar Maria Angélica [Bubu] (Yara Cortes) e Lupe (Tereza Rachel).

Em suma, de forma explícita e direta encontramos cinco referências à homossexualidade na telenovela O Rebu. Encontramos três referências na Revista Amiga, e um nos jornais O Globo e Jornal do Brasil. Dividindo nos gêneros jornalísticos, o predominante foi o opinativo expressado por meio de duas notas e duas críticas. A outra referência caracteriza como uma reportagem do gênero informativo. As revistas “TV Contigo”, “Sétimo Céu” e “Veja” não apresentaram referências da mesma forma que os jornais “Estado de S. Paulo” e “Folha de S. Paulo”. Apesar de não termos utilizado neste texto, encontramos reportagens sobre “O Rebu” na revista “Veja”, porém o foco não foi nenhum dos personagens analisados. O jornal “Estado de S. Paulo” não fez referências críticas à telenovela.

## 6. A homossexualidade na telenovela “Os Gigantes”

### 6.1 Introdução

Exibida entre 20 de agosto de 1979 e 02 de fevereiro de 1980, com 147 capítulos, “Os Gigantes” de Lauro César Muniz foi uma das mais audaciosas e incompreendidas entre as telenovelas brasileiras. O caldeirão de emoções incluía na mesma trama: crítica às multinacionais, eutanásia, sincretismo religioso, homossexualidade feminina, adultério, suicídio, amor livre e uma protagonista tão livre e bipolar, às vezes neurótica, que não despertou empatia com o público. A jornalista Liane Alves, do jornal Estado de S. Paulo, ainda incluiu uma relação incestuosa entre Paloma e Freddy – durante a infância – que não foi percebida por nós durante a leitura dos scripts de “Os Gigantes” durante nosso período de mestrado, nesse rol de anseios da telenovela.

Caso a intenção de Muniz fosse a de escrever um romance literário, certamente seria um grande sucesso. Para uma telenovela que se passou em 1979 foi um grande exercício de subversão. A prometida abertura política dos militares com a derrubada do Ato Institucional nº 5 não teve grandes modificações na Divisão de Censura às Diversões Públicas, como já abordamos anteriormente. Além do mais, muitos dos assuntos incluídos na pauta desagradaram a emissora. O mais apontado foi a críticas às multinacionais, materializada na luta do fazendeiro Antônio Lucas (Mário Lago) contra a poderosa Welkson dirigida por Novak (Perry Salles).

Em entrevista a André Bernardo e Cintia Lopes (2009) Muniz admite ter sido “Os Gigantes” seu maior fracasso e traz para si a responsabilidade pelo não sucesso. Sabemos, contudo, que outros fatores contribuíram para isso, como a fraca direção de Régis Cardoso e, especialmente, as reclamações de Dina Sfat que não conseguiu entender Paloma. Outros nomes do elenco, como Susana Vieira, também não gostaram da trama e reclamaram de seus personagens. No caso de Susana, a revista amiga publicou uma série de entrevista com a atriz durante quatro edições consecutivas. E, não raras vezes, dizia não gostar de sua personagem Veridiana. Susana, aparentemente, também não a compreendeu em sua magnitude. Paloma (Dina Sfat) e Veridiana (Susana Vieira) eram personagens com alta densidade psicológica. Talvez essa característica tenha assustado as atrizes.

Uma das provas da “birra” que Dina tomou de Paloma pode ser encontrada nesta passagem publicada na revista “Sétimo Céu” em que a atriz pede a morte de sua personagem. De fato Paloma morreu, mas não porque a atriz assim desejou.

Em outras novelas mataram o Salomão Hayalla, o César Reis, porque não matam também essa mulher? Para mim seria melhor a Paloma morrer, assim não precisava gastar dinheiro com psicanalista. Essa personagem me angustia muito, e agora sinto que tenho o direito de não falar, pelo menos isso eu tenho. Prefiro não comentar nada, porque ela muda muito, e tudo o que eu disser parecerá falso depois, porque poderá se transformar. (DELGADO, dezembro de 1979, p. 6-7)

Escrever personagens fortes personagens femininos não é uma novidade nas telenovelas de Lauro. Assim como apontamos dos traços de inovações de Bráulio Pedroso ao formato telenovela, Lauro César Muniz também deixou sua contribuição para o gênero. Antes de “Beto Rockfeller” de Pedroso, Lauro escreveu para a Excelsior “Ninguém crê em mim” (1966), tida como a primeira telenovela a apresentar diálogos com tom de coloquialidade. O autor ainda escreveu “O Morro dos Ventos Uivantes” na Excelsior, “Estrelas no Chão” na TV Tupi de São Paulo, e “As Pupilas do Senhor Reitor” e “Os Deuses estão mortos” na TV Record. Em 1972 migra para a Rede Globo e substitui Bráulio Pedroso em “O Bofe”. “Carinhoso” foi seu primeiro grande sucesso, uma romântica telenovela das 19h. É com “Escalada” (1975) e “O Casarão” (1976) que adquire prestígio com a crítica especializada. “O casarão”, inclusive, inovou ao contar uma história, de forma simultânea, envolvendo três épocas distintas.

“Espelho Mágico” (1977) trouxe uma novela dentro de uma novela. A metalinguagem utilizada para contar a história não agradou o público e pela primeira vez uma trama das 19h (Locomotivas, de Cassiano Gabus Mendes) deu mais audiência que a telenovelas das oito. “O Gigantes”, outro fracasso de audiência, que inclusive durante certo período perdia em número de audiência para outra trama de Gabus Mendes no horário das 19h (Marron Glacé), também apresentou novidades narrativas. É interessante observar que as telenovelas que se propõe a mostrar novidades (temáticas ou estéticas) em muitas vezes encontram fortes resistência do público. Nesse sentido, “O casarão” foi uma exceção, mas não nos cabe aqui debater o porquê.

## 6.2 O enredo e as personagens

O enredo de “Os Gigantes” tinha como eixo a figura de Paloma (Dina Sfat). Ao saber da gravidade da doença do seu irmão gêmeo Freddy, Paloma, que era correspondente internacional na Itália, retorna ao Brasil. Ao chegar em Pilar (pequena cidade fluminense) abala a vida dos “amigos” Chico (Francisco Cuoco) e Fernando (Tarcísio Meira), antigos namorados. Fernando é casado com Vânia (Joana Fomm) e Chico noivo de Helena (Vera Fischer). Paloma recebe uma fita (e também livros sobre eutanásia) com gravações de Freddy lamentando o seu estado de saúde e diz que não quer continuar a viver e pede que a irmã desligue os aparelhos que o mantém vivo. Paloma atende o pedido do irmão e comente o crime da Eutanásia. Veridiana (Susana Vieira), sua cunhada, abalada com a morte do marido perde o filho que estava esperando. Algum tempo depois, descobre as gravações de Freddy e acusa Paloma de ter matado o próprio irmão. Inicia, aí, a batalha judicial entre as duas que vai se desenvolver até a última semana do folhetim.

Ao saber que Paloma retornou ao Brasil, Chico e Fernando começam a cortejar a jornalista que cede ao charme dos quarentões. Ora nos braços de Chico ora no de Fernando, Paloma não consegue decidir por um deles. Em reportagem intitulada “Paloma, antítese dos valores médios” (ESP, 26/08/19, p. 42) aparentemente o autor da trama nega a inspiração no clássico de François Truffaut “Jules et Jim”. Já em entrevista a Jane Sarques (1981, p. 204) Muniz revela tal influência. Além da modificação do cenário (urbano no filme e rural na telenovela), a única coisa em comum entre Truffaut e Muniz é o de ter uma mulher dividida entre dois homens. Paloma com Chico e Fernando e Catherine (Jeanne Moreau) com o marido Julies (Oskar Werner) e o melhor amigo Jim (Henri Serre).

Paloma era ao mesmo tempo liberal e libertina. Não seguia as convecções da moralidade (sobretudo católica) e, na entrevista do autor enviada aos jornais afirmava que Paloma era “uma mulher ampla, abrangente, total. Alguém que jamais é o objeto da ação, mas sim o sujeito. Uma pessoa que decide tudo sobre ela mesma, e não aceita que digam o que deve ser feito” (ESP, 21/08/1979, p. 27).

“Os Gigantes” foi ao ar na mesma época que a emissora produziu o seriado “Malu Mulher”. Assim como Paloma, Malu (Regina Duarte) era uma mulher liberal, porém não era libertina. O seriado abordou diversos temas polêmicos, que certamente seriam vetados caso fosse exibido anos antes ou depois. É que no período de 1979 a 1981 o chefe da DCDP era o senhor José Vieira Madeira, mas permissivo que os

censores anteriores e, especialmente, a posterior, a senhora Solange Hernandes. Mesmo assim, alguns episódios, como “A amiga” quase não foi ao ar.

Malu, em diversas ocasiões (e também para não desgastar tanto a personagem) foi objeto da ação e não o sujeito, como Muniz concebeu a personagem principal de sua novela. O autor afirma em sua biografia que desejava criar uma anti-Malu Mulher, porém a personagem criada não foi a mesma exibida. Os motivos foram a não compreensão da personagem pela interprete – Dina Sfat – e a postura permissiva do diretor Regis Cardoso. Muniz chegou a comentar<sup>22</sup> que caso o diretor tivesse sido o Daniel Filho a situação poderia ter sido diferente.

A Dina [Sfat] se colocou contra a minha proposta, fazer uma anti Malu Mulher que era o símbolo feminista naquela época. Eu não queria uma mulher exemplar, eu queria uma mulher complexa conflitada, cheia de problemas, e que carregava o peso de um assassinato. No primeiro momento Dina até se entusiasmou, trocamos muitas ideias, mas quando começou a sentir a Paloma na pele, recuou. [...]. A situação se agravou a tal ponto que ela publicamente passou a me hostilizar. [...] e não havia uma pessoa, um diretor, que intermediasse essa minha dificuldade com a Dina. Pior, o Régis Cardoso era um diretor débil para enfrentar uma mulher forte como a Dina. (BASBAHUM, 2010, p. 196-197).

A proposta do seriado foi o de compor um retrato da condição da mulher brasileira, mostrando as dificuldades que ela enfrenta no cotidiano. O primeiro episódio “Acabou-se o que era doce” narra a separação de Malu e Pedro Henrique (Dennis Carvalho), inclusive com cenas de agressão física. O episódio “Ainda não é hora” mostra o aborto realizado por Jô (Lucélia Santos), vizinha de Malu. A homossexualidade, foi mostrada em três episódios. Em “A Amiga”, Maria (Ângela Leal) sente uma forte atração, não correspondida por Malu. O episódio “Até Sangrar” Malu vai com a filha Elisa (Narjara Turetta) a uma casa de campo onde moram parentes, o motivo era o casamento de uma prima. Lá reencontra o prime Néilson (Ary Coslov), antigo affair, e percebe que ele era homossexual. Contudo, esta situação não foi problematizada e não foi o foco principal do episódio, que se propôs a discutir a

---

<sup>22</sup> Após o fim da telenovela, a revista Amiga publicou uma “novela fictícia”, porém “baseada em fatos reais”, assinada pelo próprio Lauro César Muniz, em que narra uma conversa (que obviamente não existiu) entre um ator não identificado e o autor relatando alguns problemas da telenovela. Os apontados foram a ousadia em abordar temas polêmicos, como o poder das multinacionais e responsabilizando extraoficialmente a atriz Dina Sfat pelo fracasso da obra. No desenrolar, é cogitada a hipótese de Daniel Filho, como diretor, não permitir os escândalos da atriz no estúdio de gravação. Nas entrevistas mais recentes, como a concedida a Bernardo e Lopes (2009) o autor toma para si a única responsabilidade pelo fracasso da obra.

virgindade da prima aos 31 anos. De forma diferente, a homossexualidade masculina foi o foco de “Uma coisa que não deu certo” sugerindo um romance entre os personagens interpretados por Buza Ferraz e Daniel Dantas. Dantas fazia o Serginho, vizinho de Malu, apaixonado pelo personagem de Ferraz que não queria assumir sua condição. Assim como Maria, Serginho também termina o episódio sem um happy end.

O que nos interessa em “Malu Mulher” é justamente o caráter de mostrá-la como objeto da ação – de forma diferente de Paloma; e, especialmente, o comportamento de Malu perante a “amiga” Maria. Acreditamos ser essa análise comparativa que vai nos ajudar a entender a dimensão e o ganho temático da personagem criada por Muniz. Os diversos temas polêmicos abordados no seriado, em sua grande maioria, não estavam centralizados na figura de Malu, mas sim em um personagem específico que mantinha alguma relação com a protagonista. Malu então se envolvia com o “problema” e buscar auxiliar e buscar a melhor solução. Já Paloma era sempre a “causa” dos problemas, os demais personagens eram coadjuvantes em sua ação. Paloma mostrava-se distante de Fernando e Chico. E, com Renata (Lídia Brondi), com quem deveria ter um romance homossexual, se mostrou dominadora da situação. De certa forma, Paloma foi o mote de todos os conflitos da novela, talvez por isso sua personagem tenha se desgastado e não conseguiu gerar empatia com o público. O perfil da personagem, no decorrer da telenovela, sofreu algumas modificações – sem o consentimento do autor.

### **6.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel**

Antes de começar as articulações com o material empírico registrado, é importante realizar alguns esclarecimentos sobre Renata (Lídia Brondi). Renata era uma jovem veterinária que chegou ao acaso na cidade de Pilar. No início da narrativa, encontra-se com Fernando (Tarcísio Meira) que estava abalado com a chegada de Paloma. Ao se conhecerem, um despertou um forte sentimento no outro. Fernando enxergava em Renata a Paloma em de sua juventude. Inclusive, apesar de terem vivenciado um noite de amor, um não sabia do nome do outro. Foi então que Fernando passou a se referir a Renata como “Paloma”. O que fez, como veremos, alguns críticos se referirem a Renata como “Palominha”.

O primeiro encontro entre Paloma e Renata também foi narrado de uma forma não comum. Paloma estava acompanhada do Dr. Murilo (Denny Perrier), em seu carro, e estava decidida a deixar Pilar, ir até o Rio de Janeiro para poder retornar para Itália.

Renata, acompanhada do então namorado Polaco (Lauro Corona) está a caminho de Pilar. A gasolina de Polaco acaba e ambos ficam na estrada esperando um “socorro”. Então, passa o carro de Paloma que pede para parar e ajudar os jovens. Mesmo uma não sabendo nada da outra uma imediata empatia surge, encenada de uma forma direta e carinhosa. Tempos depois, já em Pilar, há uma série de encontros entre Paloma e Renata. A personagem de Dina Sfat ainda sem saber se fica com Chico ou Fernando e a personagem de Lídia Brondi apaixonada pelo interpretado por Tarcísio Meira. Nesse emaranhado de situações, ambas começam a trocar elogios, há sutis toques no rosto, o que sugere um envolvimento amoroso. Contudo, a relação de Paloma e Renata, assim como a de Mahler e Cauê, era algo além, quase transcendental. Paloma se projetava em Renata e a percebia em sua juventude. Renata se impressionava com a força de Paloma e a admirava por isso.

Todo esse processo de liberdade de Paloma é narrado em entrevista que a atriz Dina Sfat concedeu à revista amiga:

(...)

Pela primeira vez atuando em novela deste autor, de cara Dina confessa todo o amor que está sentindo por esta mulher maravilhosa, ao mesmo tempo que vai analisando Paloma:

(...)

“Paloma é amoral e tem sexualidade sem limites”

(...)

“Pela primeira vez na televisão estão colocados problemas mais profundos do ser, da existência e do comportamento de uma mulher. Paloma é uma pessoa amoral que explora sua sexualidade para além dos limites chamados normais. Ela encaminhou sua vida num processo de libertação, de busca de novas formas e novos valores. Mas, a morte do irmão, vai fazê-la ter um retrocesso ou assim uma espécie de recaída. Sua volta a Pilar será estonteante para as pessoas do lugar. Ela como que mobiliza, atinge, invade, transforma e contamina cada um”.

(...)

“É uma mulher que não teme o futuro nem o presente. Atira-se às coisas sem muitos escrúpulos nem dramas de consciência. Aliás, desde a eutanásia até o homossexualismo feminino, muitas outras questões polêmicas deverão aparecer e serão colocadas e distribuídas em Paloma, de forma sutil, bonita e precisa, como nenhuma outra personagem feminina já conseguiu ser. Pelo menos na televisão!”. (LEME, 12/09/1979, p. 4-6).

Como podemos perceber, nesse primeiro momento a atriz mostra-se empolgada com o personagem. Situação esta que se modificou no decorrer da trama. Apesar de afirmar que Paloma não teria “dramas de consciência” não foi exatamente o que aconteceu. Ela sentia sim o peso da morte do irmão. Contudo, no campo da sexualidade Paloma era realmente livre. A não decisão por Chico e Fernando não era uma

preocupação da personagem. Renata, com quem viveria um romance, seria mais uma opção sexual para a personagem.

Como já sabemos, problemas com censura impediram a concretização do romance. Porém, podemos fazer sim o registro da bissexualidade de Paloma, o mesmo não podemos afirmar de Renata. Também em entrevista à revista *Amiga*, a atriz Lídia Brondi afirma que não existe envolvimento amoroso entre a sua personagem e a de Sfat.

“Renata, como eu, é uma pessoa em fase de transição. E como eu também, não está pronta. Está sendo feita! Mas tem coisas básicas que, eu sei, não vão mudar. Por exemplo, a identificação com a Paloma, a proximidade das duas, a mesma vida... a mesma cabeça... a mesma falta de medo! E fico chateada quando as pessoas dizem, como já disseram, que há um envolvimento homossexual entre as duas. Não há. O que há é a carência de uma e de outra. Paloma assumindo uma de mãe e Renata, de filha. Muito mais um envolvimento maternal da Paloma do que outra coisa. Sabe, não acho legal! O homossexualismo, para mim, é uma relação menor e, colocado assim na novela, perderia muito da beleza da coisa!”

Lídia diz que não vai haver nenhum envolvimento homossexual entre sua personagem Renata e a de Dina Sfat – Paloma. Para ela, a relação entre as duas não passa de um sentimento puro e ingênuo, o mesmo que mãe e filha! (LEME, 17/10/1979, p. 4-5).

Não sabemos ao certo as razões da atriz em negar o relacionamento homossexual, admitido pelo autor da trama e também pela atriz Dina Sfat, no início da atração. As cenas de envolvimento entre as duas foram cortadas e a partir do capítulo cinquenta e quatro não foram mais exibidas tal conotação. O preconceito da atriz também está expresso em sua fala, ao afirmar que o homossexualismo (sic) é uma relação menor. Comportamento similar, de Dina Sfat, no final de 1981, também chamou atenção da imprensa, após uma entrevista nas páginas amarelas da *Revisa Veja*. Àquela época, a atriz chamava a atenção para a beleza do amor heterossexual e reclamava das personagens femininas no teatro. Nosso objetivo, no entanto, não é o de mostrar a visão das interpretas sobre a homossexualidade, mas com tal informação podemos considerar que o esvaziamento desta temática talvez tenha relação direta com o entendimento das atrizes sobre as personagens.

A atriz Cleide Blota, que interpretava a mãe de Renata também declara sobre o não envolvimento amoroso de sua filha com a protagonistas:

Cleide Blota, a Selma, mãe da Renata em “Os Gigantes”, dá a sua opinião sobre Paloma: “A tendência dela é a de se destruir. Na verdade, não vai acontecer essa aproximação amorosa entre ela e Renata, como estão dizendo por aí. Acho que a aproximação será afetiva pois Paloma vê Renata como

uma continuação dela e acaba deixando tudo em suas mãos. (ANGEL, 22/10/1979, p. 28)

Outra questão abordada, inclusive por Muniz, foi o fato de Paloma se autoprojetar em Renata, não exatamente como um sentimento de mãe e filha, e também não necessariamente como um romance lésbico, mas o fato de perceber em uma pessoa o seu ser, sua juventude. É perceber que aquela pessoa representa o que você já foi um dia. Em entrevista ao jornal “O Globo”, à época de lançamento do melodrama, Muniz declara que Renata é a única personagem capaz de tirar um pouco o brilho de Paloma:

-Ele [Antônio – Mário Lago] poderá ofuscar o brilho da personagem Paloma?

-Não. Somente uma personagem feminina, Renata (Lídia Brondi) pode diminuir o brilho de Paloma, justamente porque ela reconhece na Renata todo o potencial para se transformar em numa nova Paloma.

- Você colocando em cheque alguns valores morais e situações delicadas, não estaria correndo um sério risco de a novela fracassar, em termos de público?

-Acho que “Os Gigantes” vai conseguir menos audiência que as outras novelas. Ela vai encontrar muita resistência por parte do público, não só por abordar temas como a eutanásia, mas também por causa da personalidade de Paloma. Mas estamos cientes disso. Já fizemos várias reuniões para analisar o problema. Mas Paloma é tão fascinante que vai envolver o telespectador e provocar uma revisão daqueles valores. Ela vai passar por cima de tudo isso como um trator. (A NOVA NOVELA..., 10/08/79, p. 19)

O romance entre as duas aconteceria justamente por essa aproximação, essa projeção identitária. Mesmo com o esvaziamento desta parte do enredo, críticos e colunistas perceberam algumas sutilezas do relacionamento entre as personagens. Eis os exemplos que encontramos:

Assim, nos primeiros capítulos a “doutora Renata” parece reviver Maria Schneider em “O último tango em Paris”, quando encontra-se com o fazendeiro Fernando (Tarcísio Meira) num apartamento para alugar. A semelhança, contudo, parou no aspecto imobiliário da transação. Algumas noites mais adiante, nos próximos dias, ela estará diante da própria “Paloma” (Dina Sfat), vivendo encontros tão insinuantes que ameaçam surgir o primeiro casal feminino da televisão brasileira. (COM A CARA..., 03/10/79, p. 64-65).

Palominha tem nome: Renata. Ela está em que lar? Em capítulos futuros o autor pretende abordar o problema da homossexualidade feminina. Elas trocarão alguns olhares e o problema será considerado “já abordado”. A partir de então, a propaganda dirá que esta também é uma novela “controvérsia”. (JNRJ, 08/09/79, p. 26).

Muito triste este capítulo. Desgraça vindo de vários lados (...). Paloma também estava chateada. Mandou Renata passar a mão no seu rosto e sentir

a diferença de idade. Uma tem marcas; a outra é lisa. Começam a trocar elogios. – “Você é maravilhosa; tem magnetismo.” “Não! Você é que é linda!”. Talvez seja o início do primeiro relacionamento homossexual feminino do horário. É que já deve existir mercado (Cr\$) para tudo. (JNRJ, 12/10/79, p. 42).

Um jornal carioca mostrou fotografias do casamento de Chico e Paloma. Isso não significa, necessariamente, que eles vão se casar, pois Paloma é do tipo instável e o tal jornal já contou algumas mentiras sobre essa novela. Exemplo: dissertam que Paloma (sempre ela) e Renata teriam um relacionamento homossexual. (JNRJ, 21/11/79, p. 74).

Mesma com a relativa ousadia que vem caracterizando – além dos capítulos certamente polêmicos de hoje e amanhã [sobre ecumenismo] já insinuou o homossexualismo feminino entre Paloma e Renata, a novela *Os Gigantes* vem caindo de audiência desde o seu lançamento, dia 20 de agosto: dos 70 pontos iniciais registrados pelo Ibope, descem para 60, em média, no Rio e em São Paulo. (ARAGÃO, 26/10/79, p. 1).

A primeira passagem, publicada pela revista *Veja*, comenta que o possível romance entre Paloma e Renata. Durante os primeiros capítulos esse assunto foi comentado em praticamente todos os veículos, especialmente em colunas especializadas. Percebemos, contudo, que a revista realiza o destaque para o romance lésbico como o primeiro da televisão brasileira, desprezando as representações anteriores, seja no teleteatro ou na telenovela “*O Rebu*”.

O segundo, terceiro e quatro, fazem parte da coluna “A novela, ontem” publicada pela *Folha de S. Paulo*. No primeiro exemplo, o crítico realiza um deboche, por não acreditar na profundidade da abordagem. Provavelmente, ao perceber o esvaziamento da discussão das multinacionais e da eutanásia, ele concluiu que a relação homossexual também não iria ter repercussão. Estava certo.

Posteriormente o crítico abordar o primeiro gesto, que para ele, caracteriza a homossexualidade na trama. O autor se refere ao capítulo 46, em que Paloma contrata Renata para ser a veterinária de Fênix. Outros dois diálogos, no entanto, deixam mais claro a sugestão de um romance. Um, exibido seis capítulos antes, Renata havia procurado Paloma para pedir dinheiro emprestado com o intuito de quitar uma dívida de Fernando num jogo de pôquer. Ao final, assim foi descrito no roteiro da trama:

**PALOMA:** (*suave*). Eu não quero que você vai embora.

**RENATA:** Eu vou sofrer se ficar

**PALOMA:** Você tem que se enfrentar

**RENATA:** Como Paloma? Ele te ama...

**PALOMA:** Você tem um mundo tão rico dentro de você... você é tão bonita, tão inteligente, tão sensível... você tem a vida pela frente, você tem a juventude, Renata. Você tem a juventude, tem tudo para ser uma mulher.

Paloma beija Renata

**PALOMA:** Eu quero que você fique...

**RENATA:** É tão bonita essa Fênix

**PALOMA:** Quero você perto de mim, Renata

**RENATA:** Perto de você, como assim?

**PALOMA:** Você pode me ajudar muito... muito...

**RENATA:** Eu te ajudar... você nem imagina.... (OS GIGANTES, capítulo 40, *apud* FERNANDES, 2012, p. 269-270).

No capítulo 54, o último com enfoque, Renata já está trabalhando com Paloma. A personagem de Dina Sfat convida a amiga para dizer que havia tomado uma decisão sobre com quem iria ficar: Chico ou Fernando. Diz que a quer por perto. Antes de dizer sua decisão, a veterana pega um anel e diz para Renata adivinhar em que mão ela havia escondido a joia. Contudo, ele faz isso na frente da jovem. Renata descobre, Paloma diz que ela pode ficar com o anel e diz ter escolhido Fernando. Renata chora. Paloma diz para ela não ficar chateada e que ela deveria confiar nela. Paloma então chama Renata de Paloma. E termina o diálogo dizendo que ela deveria confiar nela<sup>23</sup>.

O diálogo é um pouco sem sentido aparente, mas podemos inferir uma série de leituras. O anel dado por Paloma é simbólico e remete a um compromisso firmado entre elas. A escolha por Fernando e a troca de nome, sutilmente pode revelar um triângulo amoroso. Contudo, a troca de nome e o mistério de Paloma poderia revelar que a escolha na verdade seria por Renata. A continuação desta cena ficou no ar. Capítulos mais tarde Paloma firma compromisso com Chico. Inclusive, mostra-se dependente dele, sentia-se culpada pela morte do irmão e Veridiana, a essa altura, estava feroz e travava diversos duelos verbais com a protagonista.

Retornando à crítica de JNRJ, ao fim, ele ironiza dizendo que a inserção da homossexualidade é apenas uma questão de mercado. O debate mercado x cidadania é polêmico como mostra Jacqueline Dourado (2011). Nossa intenção também não é de retomar essa questão, mas gostaríamos de argumentar que a relação de mercado e cidadania não é excludente. A prática cidadã pode gerar receitas, tal qual uma prática visando o mercado pode ser considerada cidadã. Provavelmente essa não foi uma preocupação de Lauro César Muniz. A inserção de bissexualidade de Paloma foi feita com o intuito de mostrar que sua protagonista não era presa a valores da moral

<sup>23</sup> Ver FERNANDES, 2012, p.270-271.

tradicional. Sua liberdade era o seu guia. Seu corpo poderia se relacionar com quem bem entendesse. Especificamente sobre a questão do mercado e padrão de consumo homossexual é nítida a relação estreita. Homossexuais são aproximadamente 10% da população mundial, um filão no mercado e, certamente, diversas empresas aproveitam como já foi estudado, entre outros, por Adriana Nunan (2003).

A última referência de JNRJ à homossexualidade foi no sentido de negar a existência dela na trama. Ao que tudo indica o crítico não considerou o episódio narrado por ele e os outros dois que descrevemos como inserção da homossexualidade feminina na telenovela. De forma contrária a última inserção que publicamos, retirada do Jornal do Brasil, afirma que a trama abordou a relação lésbica e que partiria para outro tema polêmico, o ecumenismo religioso que se concretiza quando um padre beija a mão e pede a benção de uma filha de santo da Umbanda.

Regis Cardoso, diretor da trama, em entrevista a Revista Amiga também nega a existência do relacionamento homossexual entre Paloma e Renata.

*AMIGA: A Globo também teria mandado esvaziar o relacionamento Paloma/Renata?*

*CARDOSO: A grande amizade entre Paloma e Renata nunca foi colocada como lesbianismo. A Paloma tinha visão de futuro, sabia que Renata ia ser sua continuidade. Apenas isso. (O FILHO DE PALOMA... 20/02/1980, p. 10-11).*

É interessante notar a tentativa de “apagamento” da relação homossexual. Apesar de ela não ter concretizado na telinha, ficou nítido que Paloma estava disposta a ter um romance com Renata. Característica esta, inclusive, apontada por Dina Sfat. Colunistas de TV ficaram divididos, para uns a temática foi abordada e para outros não. No universo da produção, surpreendemos com as negações advindas de atores e do diretor. Contudo, e finalizando essa discussão, retomamos a opinião de Muniz expressa em entrevista a Jane Sarques, realizada cinco dias após o término da telenovela global.

*SARQUES: Você se referiu à moral muito especial da Paloma. Mais no início da novela, houve algumas matérias em jornal e revista que abordavam o relacionamento da Paloma e Renata, atribuindo-lhe uma conotação homossexual. Você tinha a intenção de vender essa imagem, houve alguma mudança na novela em razão disso?*

*MUNIZ: Não, a intenção de vender a imagem de relacionamento homossexual, não. Me passou pela cabeça, enquanto eu redigia a novela, enquanto eu bolava a Paloma, que ela fosse uma pessoa bastante livre e que até a hipótese de um relacionamento sexual com a Renata não estava excluída, entende? Tanto assim que eu disse prá Dina e disse prá Lídia que elas se relacionassem com muito afeto, com muito carinho. Me interessava também esse dado, que ela tivesse até a possibilidade de uma relação*

homossexual. Mas não que isso fosse uma coisa definida na personalidade da Paloma, ou seja, a Paloma é uma homossexual, isso não. Mas que poderia, também, até ter uma relação homossexual, dada a sua amplitude de universo, entende?

SARQUES: Você recebeu alguma pressão no sentido de cortar isso?

MUNIZ: Recebi sim, isso eu recebi sim. Me foi comunicado que eu não acordasse a coisa dessa forma. Foi comunicado à direção da novela que eu amenizasse o relacionamento de Paloma com a Renata. Isso prejudicou bastante o relacionamento das duas que, de certa forma, era também maternal, entende? Eu queria que fosse também uma coisa maternal, que ela moldasse, pelo menos, que ela estimulasse aqueles elementos que a Renata tinha, de uma menina livre, de uma menina independente. Esse aspecto da Renata agradaria à Paloma e ela estimularia isso na Renata. Eu tava preparando justamente a Renata para o final da novela, que era prá receber o filho da Paloma. No final oficial, no final que eu escrevi, quem fica com o filho da Paloma é a Renata. Isso foi modificado, depois, pela estação. (SARQUES, 1981, p. 207).

Como o autor aponta, a lesbianidade de Paloma não seria uma marca definidora de seu personalidade e seu comportamento. O romance com Renata seria prova que ela é livre e dona de seu corpo. Mesmo assim, Paloma se casaria com Chico, que se descobre estéril, e resolve ter um filho com Fernando, mesmo este já namorando Renata. A cena do adultério feminino foi cortada da trama. O filho que Paloma teve foi mesmo de Chico, que havia se curado da esterilidade e realizou um espermograma a pedido de Paloma. Outras duas modificações substanciais foram inseridas da trama. Paloma deveria ter uma filha, que receberia também o nome de Paloma, como a Fênix renasce da Fênix, Paloma deveria renascer de Paloma. E educação de Paloma II seria de responsabilidade de Renata, mantendo assim um pouco da coerência do forte sentimento que as unia. Assim como o pai (Frederico I), Paloma ao saber de sua condenação pela morte do irmão, sentiu-se transtornada com a possibilidade de perder sua liberdade, pega o avião de sua fazenda (a Fênix) e sobrevoa a cidade de Pilar até que a gasolina acaba e ela explode no chão.

Uma entrevista ao jornal Shopping News, veiculada no dia 06 de janeiro de 1980 causou a demissão do autor. A partir do capítulo 133 houve modificações nos capítulos, sendo o último reescrito por Walter George Durst. Nesse capítulo, Paloma também morre com a explosão de seu avião, contudo ela tem um filho (Federico III) de Chico. A educação do filho coube à sua cunhada Veridiana, pois Paloma sentia-se responsável pelo aborto que a personagem de Susana Vieira sofrera. Um diálogo entre Chico e o Padre revela que Paloma era neurótica, situação essa não admitida pelo autor.

O projeto inicial de Paloma como uma anti-Malu Mulher não foi desenvolvido em sua plenitude. Muitos dos telespectadores, como mostra a pesquisa de recepção

realizada por Sarques (1981), em Brasília-DF, com donas de casas e empregadas domésticas residentes no plano piloto, revelam uma forte rejeição ao caráter libertino da personagem. Já o seriado estrelado por Regina Duarte ainda hoje é lembrado como marca da emancipação feminina na televisão.

Após o fim da telenovela, diversos veículos registraram situações propostas pela telenovela que não foram efetivadas em sua plenitude. Novamente a questão da homossexualidade reaparece. Liane Alves (ESP), por exemplo, intitulou sua matéria de: “O fim de ‘Os Gigantes’, uma história de sucessivos abortos”, a jornalista, apesar de não incluir a trama homossexual, aponta três situações que a telenovela começou a mostrar e foram eliminadas: 1) crítica às multinacionais; 2) Inseto de Paloma e Freddy, em cenas de flashback ; 3) problematização da eutanásia. Repórteres da revista Amiga, por exemplo, apresentaram a situação como “aprofundar a amizade de Paloma e Renata”, como podemos verificar no fragmento abaixo.

Os gigantes parecia mesmo condenado desde o início. Chegou-se a comentar que a Globo minimizou a revolta de Antônio Lucas (Mário Lago) contra as multinacionais. Segundo alguns foi a partir daí que Lauro César Muniz se complicou. Mário Lago entrava com a sugestão de desaparecer com o Antônio Lucas para que “o público sentisse a força política do personagem”. Lauro resistiu e Mário só conseguiu desligar quando já não tinha mais como transferir uma operação nas cordas vocais. Paloma (Dina Staf) e Renata (Lídia Brondi) também foram contidas, quando a direção da Globo recomendou claramente ao ator que não aprofundasse tanto a amizade das duas, caminho que seria inevitável para Vânia (Joana Fomm) e Helena (Vera Fischer), ambas revoltadas com Paloma. Mas uma vez, Lauro teve que ceder. Com a inesperada doença de Suely, mulher de Lauro, os capítulos passaram a atrasar. (RISEMBERG, COELHO, 13/02/1980, p. 10-11)

Mas reflexivo com a relação, podemos notar o comentário de Artur da Távola expresso em sua página também na revista Amiga.

Profissão difícil essa de autor de telenovela! Se faz sucesso é um alienador, um anestesador do povo! Se não faz, é um subliterato fracassado! Aí o negócio é intrigá-lo com o canal! (...).  
Diante desse quadro, é muito difícil, realmente, ser autor de televisão. Esta, mesmo já tendo trazido à baila – com mérito e coragem – problemas sérios como especulação imobiliária, aborto, poluição, juventude, banditismo e criminalidade urbanas, problemas sexuais de impotência ou homossexualismo, lutas de posseiros contra latifundiários e destes com garimpeiros, egoísmo da burguesia, fanatismo religioso e político, ações das multinacionais, problemas sociais etc., mesmo com o mérito de ter realizado tudo isso e muito mais em telenovelas, exatamente na novela em que ficou claro para todo mundo a influência de uma multinacional, esta, a televisão, mesmo com o mérito de ter realizado tudo isso, é atacada por todos os lados e um autor acaba sendo demitido por ser levado a criticar (ou por criticarem por ele) o seu canal. Este, por sua vez, vinha sendo criticado por deixar um seu autor atacar as multinacionais num veículo tão poderoso como a

telenovela. Em suma: canal e autores, façam o que fizerem, serão criticados e atacados pela falta de sensatez com que se fala sobre TV no Brasil. (TÁVOLA, 07/02/1980, p. 66).

O cronista critica a demissão sumária de Lauro César Muniz e trás a luz os diversos assuntos polêmicos, alguns tabus, encenado via teledramaturgia. E a homossexualidade foi um dos assuntos elencados. Não sabemos se Távola está se referindo especificamente sobre a homossexualidade em “Os Gigantes”. Até 1980 a Rede Globo mostrou outros personagens homossexuais de forma relativamente profunda, como o caso que relatamos em “O Rebu”, também merece citação o personagem Agenor (Rubens de Falco) em “O Grito” (22h, de Jorge Andrade) e também as inserções no seriado Malu Mulher.

Apenas como efeito de comparação da repercussão da homossexualidade feminina no episódio “A Amiga” de Malu Mulher e todo o processo que narramos sobre “O Rebu” destacamos algumas matérias:

Depois de muita polêmica, a TV Globo ainda não decidiu a liberação do episódio *A amiga* da série *Malu Mulher*, porque a história central aborda o homossexualismo feminino. A direção global receia que o tema em questão produza um efeito negativo, já que o público não está acostumado a vê-lo com muita frequência. Talvez por isso, os telespectadores não cheguem a assistir a atriz Ângela Leal, vivendo o papel de Maria, uma homossexual amiga de Malu (Regina Duarte).

Em seu apartamento da Lagoa, Ângela Leal resolveu falar sobre o assunto, de maneira muito descontraída: “Tinha sido proibido sim, porque *A amiga* enfoca o homossexualismo. Mas eu acho legal porque é um fato que existe e não foi assumido. A importância do seriado é projetá-lo e discuti-lo. A nossa sociedade foge de problemas que estão na cara, quando na verdade teriam que ser questionados porque existem. Qual o desencontro que está havendo entre homem e mulher? Para mim, como artista, foi um desafio partindo da jogada que não sou homossexual. É uma personagem que estou interpretando como a Laura de *O Astro*, que era uma mulher casada e mãe de três filhos, quando, na verdade, eu não tenho nenhum”.

O questionamento em torno de *A Amiga* prende-se a uma única cena que, segundo Ângela, “é autêntica e séria”.

“A cena que proibiram foi uma final, quando Malu bebe e a amiga a coloca na cama. Mas, por enquanto, eu não soube que cortaram alguma cena. Acho que o programa está sendo feito com tal seriedade que não há o que cortar”. Ao contrário do que se imagina, a personagem Maria “é uma mulher extremamente feminina que opta pela homossexualismo, devido aos erros que aconteceram em sua vida”.

Mas não vou discutir isso. A minha luta de ser heterossexual é um barrão, porque a mulher cresce, abre seu mundo e começa ir à luta, sustentando-se e batalhando. E nisso começa a aceitar mais a condição de submissa e mulher-objeto. A nossa sociedade é tão moralista, que, quando uma mulher é só, ela passa a ser encarada como prostituta ou homossexual. Eu, por exemplo, sou uma mulher que está lutando pelos seus direitos”.

Como em todos os episódios, Malu Mulher não deixa por menos: usa e abusa da realidade, o que enriquece todos os enfoques que tenta discutir. A amiga não é exceção. Ângela Leal afirma que “Maria diz claramente que é homossexual e propõe um relacionamento íntimo com Malu, que não aceita. Malu está começando a lutar e a escolher. Eu, Ângela, estou muito próxima de Malu. Sou uma Malu, errando, acertando e buscando uma coisa de mulher. Meu crescimento como atriz corresponde ao meu crescimento como pessoa”. (CALDERON, 17/10/1979, p. 10-11).

“A Amiga” é o mais discutido episódio da série “Malu Mulher”. Vai ao ar na próxima quinta-feira, faltando ainda as gravações de mais duas cenas. Conversando com Ângela Leal (que faz papel de Maria), ela definiu o personagem como um grande desafio: “Achei maravilhoso que o episódio tenha sido liberado. Certos assuntos, como o homossexualismo, existem e precisam, por isso mesmo, ser discutidos. Fugir da discussão é fingir que não há problema. Quem não discuti é louco. Acho fantástico a TV brasileira, pela primeira vez, tocar nesse assunto com toda a maravilhosa direção do Paulo Afonso Grisolli. Aliás, a Regina Duarte tem o mesmo ponto de vista e acredita que quanto mais tempo demorar para se transar esse problema, mais ele vai crescer”. (ANGEL, 01/10/1979, p. 26).

[o] episódio de Malu Mulher representou uma possibilidade de mostrar uma realidade que existe, que tá na cara das pessoas, mas que tudo mundo finge não ver. Inclusive conversei com o diretor (Paulo Afonso Grisolli) antes: se fosse para fazer um tipo marcado, eu não faria. Mas se fosse para fazer uma mulher, uma fêmea, tudo bem. Nem me colocando contra ou a favor. Só queria mostrar. Como eu te disse, não nasci para julgar ou condenar – quero mostrar. Então, quando vi a possibilidade de falar sobre homossexualismo feminino de uma maneira simples e digna, topei. Se passou para o espectador algum preconceito, problema dele. (MARINHO, 14/11/1979, p. 41)

A primeira reportagem foi publicada pela revista *Amiga* e as outras duas pelo jornal *O Globo*. A polêmica se o episódio seria exibido ou não, aguçou a curiosidade em torno do texto escrito por Euclides Marinho. A atriz Ângela Leal foi ouvida e tentou promover o episódio e a personagem. Principalmente na reportagem da revista *Amiga*, é possível notar uma série de equívocos a respeito da homossexualidade expresso pela atriz, provavelmente por falta de informação. Temos que deixar claro que a homossexualidade não é uma “opção” por erros que acontecem durante a vida. A “causa” não advém da relação entre o homem e a mulher e que feminilidade e homossexualidade não se opõem necessariamente. Percebe-se novamente uma negação da estética camp e das lésbicas que expressão uma performance de gênero concebida como butch. Novamente a questão do “pioneirismo” é evoca, desprezando as ocorrências anteriores que já abordamos.

## 7. A homossexualidade na telenovela *Brilhante*

### 7.1 Introdução

Escrita por Gilberto Braga (com colaboração de Euclides Marinho, até o capítulo 80 e de Leonor Bassères) e exibida entre 28 de setembro de 1981 a 27 de março de 1982, a telenovela “*Brilhante*” foi a que apresentou mais claramente um personagem homossexual, o que repercutiu na imprensa. Assim como “*O Rebu*” e “*Os Gigantes*”, “*Brilhante*” também não foi um grande sucesso de audiência. Inclusive, parte da crítica a considerou como a pior produção de Braga, que vinha dos êxitos das adaptações literárias, com destaque para “*Escrava Isaura*” (1976-1977), no horário das 18h e as pomposas “*Dancin’Days*” (1978) e “*Água Viva*” (1980) no horário principal. “*Brilhante*” também marcou a volta de Daniel Filho à direção geral, afastado desde o fim de “*Dancin’Days*”.

O centro narrativo da história foi composto pela família Newman (o patriarca Vitor [Mário Lago], a matriarca Chica [Fernanda Montenegro] e os filhos do casal Isabel [Renée de Vielmond] e Inácio [Dennis Carvalho]), dona de uma indústria de fabricação e vendas de joias e, também, por Luísa (Vera Fischer), design da indústria dos Newman. Chica é a grande vilã da história – profundamente dominadora e manipuladora.

O primeiro grande conflito data de um duelo verbal travado entre Chica e Luísa. A gênese de tudo foi Inácio, o filho homossexual. Chica sempre esteve empenhada em arranjar uma esposa para o filho, que rejeitou todas as candidatas. Ao ver o entusiasmo de Inácio com a amiga Luísa, Chica viu na jovem designer a possibilidade de realizar o casamento do filho. Chica usou de todos os seus recursos para agradar Luísa e seus familiares (o irmão Galeno [Sérgio Mamberti] e os pais Hernani [Rodolfo Mayer] e Alda [Laura Cardoso]). Tudo em vão. Luísa, embora solteira (tempos depois a moça se encantou com Paulo César [Tarcísio Meira], casado com a filha de Chica) não se mostrou interessada em um romance com Inácio. Além do mais, foi a única personagem a perceber a condição homossexual do rapaz. A partir desse ponto, Chica começa a perseguir a moça e a arruinar sua carreira.

## 7.2 O enredo e as personagens

Além da família Newman, outros personagens habitaram o universo criativo de Gilberto Braga. Entre eles, Edite (Eloisa Mafalda) - responsável pelos momentos cômicos da história, mãe da oportunista Leonor (Renata Sorrah), funcionária da empresa dos Newman, e do campeão de natação Afonso (Kadu Moliterno).

O casal Isabel e Paulo César tem dois filhos, Marília (Fernanda Torres) e Sílvio (Fábio Vilaverde). Um dos conflitos do casal é justamente o fato de morarem na mesma casa que Chica. Paulo acredita que a matriarca da família não é uma boa influência para os seus filhos. E estava certo. Dada altura da novela, em mais uma tentativa de prejudicar Luísa, Chica corrompe a neta, a faz mentir e enganar pessoas. Tudo começou quando Luísa foi convidada para dar aulas de Artes na escola de Marília. No primeiro momento, tornaram-se grandes amigas. Contudo, quando Chica descobre que a professora que entusiasmava a neta era na verdade seu grande desafeto tudo se rompe. Àquela altura da trama, um valioso anel de Isabel sumiu. Inicia-se uma longa investigação criminal a fim de apurar quem foi o verdadeiro culpado. O misterioso Sidney (José Wilker) foi um dos suspeitos. Marília consegue forjar uma incriminação de Sidney colocando um anel falso em seu apartamento e liga para Luísa e a faz ir até o apartamento de Sidney. Luísa acredita que ele é mesmo o culpado. Nesse ínterim ela avisa ao pai que a ex-professora tem um caso amoroso com o tal sujeito. Paulo César acredita e rompe com Luísa. Este episódio foi apenas uma das idas e vindas do casal.

Nossa personagem analisado, Inácio, está cansado das “podas” realizadas por sua mãe. Havia, inclusive, desistido de seguir carreira de pianista clássico, pois, sua missão seria a de ser o presidente da empresa de seu pai. Encontra na bebida alcoólica um escapismo do mundo que vive. Diversas vezes chegou bêbado em casa ou em festas, sem fazer qualquer menção ao lugar que havia frequentado. Certo dia resolve sair de casa e pede demissão da firma da família.

Capítulos mais tarde, mostra que Inácio está dividindo um pequeno apartamento com o “amigo” Sérgio (João Paulo Adour), um decorador que trabalha em uma pequena loja de estofado. Ao que tudo indica, Sérgio é o novo namorado de Inácio, contudo tal união não fica explícita em nenhum diálogo. Tão pouco houve cenas de maior afetividade entre os dois. Pelo roteiro, percebemos que o grau máximo de intimidade entre os dois foi em uma conversa no apartamento deles em que Sérgio está de roupão, cabelos molhados e prepara um uísque para os dois.

Luísa e Isabel se mostram receptivas a Sérgio, sempre elogiando as características do rapaz, que carece de uma chance para mudar sua situação social. Nos chama a atenção uma cena que aconteceu no apartamento dos rapazes. Os dois estavam fazendo arrumações domésticas e Chica entra. No mesmo instante, a matriarca ordena que Sérgio se retire, sendo impedido por Inácio, que diz não ter segredos. Ao se despedir, Chica avisa que precisa conversar com Isabel e Inácio e respeito da saúde do pai, e inclui também Paulo César e diz: “é casado com ela, um casamento abençoado pela igreja” (Brilhante, capítulo 70, apud FERNANDES, 2012, p. 295). De certa forma, Chica compara a união de Inácio e Sérgio com a de Isabel e Paulo César, reprovando, com ironia, a orientação sexual do filho e valorizando a moral católica.

Pode-se afirmar que Inácio e Sérgio eram felizes, mesmo com a baixa renda dos dois, visto que Inácio nesta época perfazia com pianista de um pequeno estabelecimento comercial. Sabendo da gravidade da doença de Vitor e insatisfeita com a vida que o filho leva junto a Sérgio, Chica procura o decorador e oferece 200 mil dólares para que ele vá abrir um antiquário em Paris, na condição de deixar o apartamento dele e de Inácio ainda naquela tarde. Sérgio acaba aceitando a proposta de Chica, vai até a casa de Luísa e limita-se a informar que ele tem que deixar o país “ainda hoje” e embarca para a França. Inácio desolado sem a presença de Sérgio retorna para a casa dos pais.

Lá, encontra Leonor (Renata Sorrah) aos prantos no portão da mansão, pois o pequeno romance que vivia com Bruno (Jardel Filho), sobrinho de Vitor, havia terminado. Inácio conversa com a moça que diz que tinha o sonho de casar com um rico. Inácio viu no desejo de Leonor uma possibilidade de satisfazer o desejo da mãe e agradar o pai que já estava nas últimas. Inácio deixa claro para Leonor que o casamento dos dois seria apenas de fachada, sem união de corpos. Leonor, fascinada com a possibilidade de ascender socialmente aceita a proposta.

A notícia deixa Chica e Vitor felizes, embora a matriarca desejasse um casamento melhor para o filho. Ela acha Leonor muito vulgar. Eis que chega o dia do casamento. Antes da cerimônia, porém, Sidney, insatisfeito com a perseguição de Chica a Luísa, colhe informações sobre Sérgio e o localiza no exterior. Na noite do casamento, Sidney chama Inácio e diz que tem uma surpresa e Sérgio aparece. Inácio, ainda decepcionado, ouve Sérgio afirmar que sua mãe havia lhe dado dinheiro para sair do Brasil. Inácio acaba perdendo a atitude de Sérgio, mas não desiste do casamento com Leonor. Vitor acaba ouvindo a história e fica irritado com a atitude da esposa e acaba falecendo durante a cerimônia.

O casamento de Inácio e Leonor transcorre bem até o ponto em que Leonor percebe que o dinheiro, por si só, não trás felicidade. Leonor, que teve um romance com Bruno e com o motorista Carlos (Cláudio Marzo), sente falta nesse momento da narrativa de um envolvimento amoroso/sexual mais forte. Admirada com a personalidade de Inácio, a esposa se vê apaixonada e resolve cobrar uma retribuição a este amor. Inácio diz a esposa que eles haviam combinado que seria assim. Leonor se frustra com a ausência de Inácio que passa a maior parte do tempo fora de casa. Leonor, então, resolve seguir o marido e descobre que ele tem um apartamento. Intrigada com o motivo e, especialmente, com possíveis frequentadores da residência ela descobre que Inácio utiliza o local com a finalidade de ensaiar para um concerto de piano.

Tempo depois, nos é apresentado o personagem Cláudio (Buza Ferraz), um jovem e talentoso músico que quer se aperfeiçoar. Há uma grande empatia entre Cláudio e Inácio e é perceptível o prazer do filho de Chica em estar com esse jovem garoto. Os diálogos de ambos são centrados apenas na questão musical, nada além disso. Porém, Cláudio simboliza o happy end de Inácio. Juntos, e agora com a aprovação de Chica, embarcam para os Estados Unidos – além de estudar música, poderão viver sem o julgamento da sociedade.

Chica se arrepende de suas vilanias. Apaixona-se pelo motorista Carlos (Cláudio Marzo), aceita o romance de Isabel com Sidney e passa a apoiar Inácio, tanto em sua carreira como pianista clássico como também em seu namoro com Cláudio. No último capítulo, a vilã pede perdão para Luísa e diz admirá-la muito, tanto que fez o que pôde para prejudicá-la. Chica afirma que Luísa deve ser a presidente da Associação Cultural Victor Newman. A personagem de Fernanda Montenegro avisa que vai passar alguns anos no exterior e vende sua mansão para Edite. Conflitos resolvidos, a estética romântica prevaleceu à grande maioria dos personagens.

### **7.3 O recurso comunicativo da homossexualidade na TV de Papel**

Em termos quantitativos e também qualitativos, “Brilhante” foi a trama com um número maior de menções à homossexualidade em jornal e revistas, considerando nosso período analisado. A homossexualidade de Inácio, apesar de também ter ficado em muitos momentos nas entrelinhas, foi mais explícita que a das demais telenovelas. As participações especiais de João Paulo Adour e Buza Ferraz ajudaram a promover a personagem de Dennis Carvalho. Optamos metodologicamente por fazer essa seção em

ordem cronológica. Abordaremos inicialmente a concepção da personagem antes da estreia da telenovela, abordaremos depois os capítulos iniciais, especialmente com foco na amizade de Inácio e Luísa, depois o romance com Sérgio, em seguida o casamento com Leonor e por fim o romance com Cláudio.

Em setembro de 1981, mês de estreia do folhetim, a preocupação dos veículos jornalísticos é a de apresentar os principais personagens, o perfil deles e o enredo da trama. Talvez por temer uma rejeição imediata ao personagem, a emissora, em seus Boletins de Estreia, não divulgou que Inácio era homossexual, portanto ele fora definido apenas como sensível.

Para o jornal “O Globo”, o autor Gilberto Braga concedeu entrevista a respeito do enredo de *Brilhante* e disse ter a impressão que a telenovela começaria apenas no capítulo 18º quando Luísa teria um grande diálogo com Chica, contudo não deu maiores explicações sobre o teor da conversa. O jornal assim divulgou o perfil dos personagens Chica e Luísa.

**Ignácio**<sup>24</sup>: Filho de Chica, tem problemas de ordem existencial. Sabe que está no ramo de joias por acaso. Abandonou a carreira de pianista clássico. Não se considera um homem de negócios. Nunca se ligou suficientemente a uma mulher, e reage com perplexidade diante da obsessão da mãe em vê-lo casado.

**Chica** (...). Dominadora, inteligente, pouco escrupulosa quando se trata de defender os seus interesses e da sua família. (PENTEADO, 28/09/81, p. 17)

Já a revista *Contigo* entrevistou o ator Denis Carvalho. As informações trazidas pela revista complementam o perfil do personagem, contudo, novamente, fica vago informações sobre a identidade de orientação sexual do personagem:

Embora Ignácio seja o único herdeiro masculino da riquíssima família Newman, ele não dá muita bola para isso e não pretende assumir os negócios do pai, já que não curte essa transa de empresário, como o próprio Denis explica:

- O Ignácio é bom e sensível e será o grande amigo dos outros personagens da novela. Ele é um sujeito misterioso, pois sai todas as noites e volta para a casa de porre, sem que ninguém saiba aonde esteve. (RITO; RELLEGRINO, 25/09/81, p. 14).

O público, antes da estreia da telenovela, tinha informações que Inácio era problemático, mas não sabia qual era o real problema da personagem. O jornal, baseado

---

<sup>24</sup> Os jornais e revistas por vezes trocaram a grafia do nome dos personagens. Manteremos a forma como encontramos nos periódicos. Já em nosso texto, utilizaremos a grafia expressa nos roteiros da telenovela.

no Boletim de Estreia da emissora, diz “problemas de ordem existencial”, o que dar a entender que ela não tinha uma identidade de self bem definida. Sabiam que ele era “sensível”, que frequentava lugares estranhos e que sempre chegava em casa de porre. E, o principal, era solteiro e não se interessava pelos negócios da família. Mesmo assim, Inácio era um dos diretores da “Joia Newnan”.

No dia seguinte à estreia, alguns periódicos destacaram a cena entre Inácio e Chica. Inácio chega bêbado em casa, vai até o seu quarto e põe no “toca-disco” a ópera “Tristão e Isolda”. Chica escuta o som e vai até o quarto do filho. Lá, conversam sobre a vida de Inácio e os negócios da família. Chica se mostra chateada pelo filho não ter comparecido a um evento social em sua casa. Pergunta por onde ele estava e Inácio limita-se a dizer “Andei por aí... Ninguém... Mas ninguém mesmo que você conheça”, o que podemos deduzir que Inácio poderia estar em espaços LGBT. O diálogo ainda foca na questão do amor, do sentimento transcendental. Inácio diz querer sentir o que Wagner sentiu quando compôs a ópera. Chica ainda indaga se o filho está apaixonado e Inácio responde que ele está falando sobre coisas indefiníveis, como uma nota musical. (FERNANDES, 2012, p. 291-292).

No decorrer dos primeiros capítulos a sexualidade de Inácio não foi pauta de nenhuma conversa, até porque o filho de Chica se encanta por Luísa e juntos frequentam restaurantes, concertos e a mansão dos Newman. O que poderia parecer um namoro, nada foi além de uma forte amizade. A falta de clareza nos diálogos, impostas pela censura e comum em todos os temas tabus, levou a experiente crítica Helena Silveira, da Folha de S. Paulo, a traçar o diagnóstico errado sobre o futuro da narrativa:

(...) o telespectador da última fila já deve saber que Tarcísio Meira e Denis Carvalho vão disputar o amor de Vera Fischer. Isso não vem do boletim da Globo e nenhum colunismo de fofoca me contou, mas está na cara. A rivalidade dos dois cunhados não ficará só em ser mais atilado de que o outro. (SILVEIRA, 08/10/81, p. 38)

Embora Chica estivesse entusiasmada com Luísa e ter chegado a conclusão que ela é a nora ideal, Luísa percebeu claramente as intenções de Inácio. Não houve qualquer disputa entre Inácio e Paulo César pelo amor de Luísa. Inclusive, Inácio chegou a apoiar o namoro de Luísa, sem saber, contudo, que se tratava de seu cunhado. É estranho que Luísa sendo funcionária de alto gabarito da Joia Newman, não soubesse que Paulo César era um dos diretores. Conheceram-se por acaso e o personagem de

Tarcísio Meira não mencionou onde trabalhava e Luísa fez a mesma coisa. Capítulos mais tarde, Luísa descobriu que seu amor era o Paulo César, genro de Chica.

Antes porém, o longo diálogo do 18º capítulo, referido por Gilberto Braga mesmo antes da estreia do folhetim, tem como mote Inácio. Chica quer “comprar” Luísa e seus familiares e fez de tudo para tentar casar o filho. Luísa, em diversos momentos tentou explicar a Chica, de forma delicada e sutil, que não poderia casar-se com Inácio. Dado momento da narrativa, Luísa já impaciente com as manobras de Chica (a matriarca arrumou emprego para o irmão de Luísa e propôs ser sócia do pai da moça) tem uma franca conversa, em tom agressivo, e acaba revelando, nas entrelinhas, que Inácio era homossexual. Chica, que já sabia da orientação sexual do filho, sente-se ofendida pela arrogância de Luísa e começa a fazer da vida da personagem de Vera Fischer um verdadeiro inferno, que perdurou por toda a trama.

A densidade psicológica de Inácio é ainda hoje evocada e faz com que Inácio ainda permaneça no rol de personagens homossexuais mais importantes de nossa teledramaturgia. Importância esta não só histórica, mas também da dimensão do personagem. O ator e diretor Dennis Carvalho, ainda hoje, afirma ser Inácio o personagem que mais gostou de interpretar. À época da telenovela, o ator já dava este tipo de declaração, como podemos perceber:

Ele precisava de espaço para crescer profissionalmente. Conseguiu. O Inácio de *Brilhante* soma mais pontos nessa caminhada. “É muito gratificante. Posso dizer que, em termos de personagens densos, fiz vários no teatro, mas este é o segundo trabalho do tipo em televisão”. O primeiro foi em 74 em *Ídolos de Pano*, e talvez seja a modéstia que faça Denis omitir que ele lhe valeu um prêmio pela Associação dos Críticos de São Paulo. Definindo Inácio como um papel “rico, cheio de nuances e surpresas”, ele só confirma que o personagem vai-se casar com Leonor (Renata Sorrah), “num acordo de cavalheiros”. (TAVARES, 04/11/81, p. 20).

Denis Carvalho: “Seu desejo mais forte este ano é que “Inácio, personagem que vive em *Brilhante*, seja compreendido, porque estou gostando muito de interpretá-lo” (ABREU et al, 20/12/81, p. 10).

A primeira reportagem, publicada na revista *Amiga*, traça um perfil do ator. Carvalho disse estar gostando muito do personagem e dá dicas sobre o futuro, afirmando que se casaria com Leonor, contudo seria este um casamento de fachada. A seguinte foi uma matéria especial do *Jornal O Globo* reunindo os desejos de fim de ano de diversas celebridades. O pedido de Denis é para o público compreenda Inácio, ao que tudo indica, o autor mostra-se preocupado com a recepção de um personagem homossexual. Contudo, Inácio, como veremos adiante, foi compreendido e aceito.

A preocupação de Denis tinha razão de ser. Até esse ponto da narrativa, alguns críticos de TV ainda não tinham percebido os dramas íntimos do personagem. O jornal Folha de S. Paulo, à essa época, ainda mantinha a coluna “As novelas, ontem”, em que críticos faziam comentários sobre o capítulo anterior, tal qual mostramos quando narramos a trama “Os Gigantes”. Em meados de novembro, Inácio já saturado das provocações de Chica e da busca incessante por um casamento, resolver sair de casa e passar a dividir apartamento com Sérgio (João Paulo Adour). É a partir desse ponto da narrativa que começam a imputar a identidade de orientação sexual ao personagem. A saída de casa de Inácio, assim foi narrada pelo crítico MV (FSP):

Inácio deu uma de garotão incompreendido. Fugiu de casa, levando parte considerável de seus pertences. A mãe ficou desesperada, pensando em milhões de coisas horrorosas que poderiam acontecer com o filho. Até parecia que tinha tomado um aviãozinho qualquer, que tivesse se perdido quando sobrevoava as florestas mato-grossenses<sup>25</sup>. O susto de Chica passou logo. O filho retornou, apesar de ainda não ter sido desta vez que ocorreu a fatal volta pródiga. Inácio apareceu direto na empresa do pai e entregou a carta de demissão. Os parentes protestaram. Mas o moleque não desistiu da travessura. Reafirmou o desejo de ser independente e morar sozinho. (...). (MV, 14/11/81, p. 34)

Como podemos perceber, a saída de Inácio da casa dos pais foi posta com ironia. Como se Inácio não tivesse motivo e idade suficiente para tomar tal atitude. O desejo de independência dos Newman é posto como “molecagem” e “travessura”, o que não representa a verdade. De forma geral e tomando com base o material que lemos, as telenovelas não eram levadas a sério nessa coluna, o que nos causou certo espanto. Se um jornal se propõe a ter um espaço para a análise diária, acreditamos que ela deveria ser realizada com um mínimo de seriedade. Não só MV, mas o conjunto de críticos de todas as telenovelas, viam o produto com certo desprezo, como algo menor. É claro que a função do crítico não seria a de um simples relato do capítulo, pois se o interesse fosse este, bastava publicar os resumos divulgados pela emissora, como faziam os outros jornais e a revista Amiga. A proposta da FSP foi interessante e atualmente sentimos carência de uma crítica diária nos veículos impressos e também digitais. O único meio de comunicação que ainda faz uso deste recurso é o rádio.

---

<sup>25</sup> No primeiro capítulo da trama, Paulo César e um conjunto de personagens vão ao estado de Mato Grosso com o intuito de fazer negócios em uma jazida de esmeraldas. No retorno, o avião cai. Durante a primeira semana da narrativa os personagens estavam perdidos na floresta, não sabíamos se todos iriam sobreviver. Ao fim, um dos personagens morreu. É a este episódio que o crítico se refere e ironiza.

A entrada de João Paulo Adour no elenco de *Brilhante*, para dar vida a Sérgio, foi noticiado com destaque. O ator já havia participado de diversas novelas da casa e era um dos mais charmosos da temporada. Adour havia estrado na TV Tupi do Rio de Janeiro, migrando em seguida para a Rede Globo. Na emissora havia participado anteriormente de onze telenovelas, entre elas os clássicos “Selva de Pedra” (1972) e “O Bem-amado” (1973). O jornal “O Globo”, em três ocasiões, noticiou a entrada do personagem:

João Paulo Adour entra para o “cast” de “Brilhante” dividindo moradia com o personagem de Denis Carvalho que, cheio da influência da mãe, resolve sair de casa e **assumir** a dele. A entrada, em cena, do Adour, vai caracterizar mais ainda **o problema de Inácio**.

A propósito da entrada de Adour, antes de ser convidado para o papel ele recebeu um telefonema do autor, Gilberto Braga, explicando o personagem. Adour topou o convite sem constrangimento: “sou ator profissional, não me constranjo com os papéis” ele disse. (ANGEL, 10/11/81, p. 32)

João Paulo Adour está entusiasmado com Sérgio, seu novo personagem em *Brilhante*: “É um amigo de Inácio, que vai ajudá-lo muito nesta virada de vida”. Adour só lamenta que o papel seja tão curto: “será participação especial, apenas 10 capítulos...”. (NOVO PERSONAGEM..., 22/11/81, p. 5).

As 10 últimas de *Brilhante*

“7. Na sexta-feira, começará a participação especial de João Paulo Adour, como o amigo decorador de Inácio”. (ANGEL, 25/11/81, p. 32)

A primeira menção, publicada na coluna “Por Dentro da TV” de Hildegard Angel, com os grifos da própria colunista, rende interessantes análises. Se na telenovela, a homossexualidade era tratada nas entrelinhas, pois a censura não permitia que a palavra “homossexual” (e similares) fosse sequer pronunciada, o mesmo não fazia sentido no jornalismo, que falava, por vezes, abertamente sobre o assunto. Primeiramente Angel afirma que Inácio saiu da casa dos Newman para “assumir a dele”, por paralelismo podemos deduzir que seria “assumir a casa dele”, o que de fato aconteceu. Contudo, e com a evidência do negrito, o verbo “assumir” parece se referir, na verdade, à orientação sexual. Comumente, quando um homossexual revela sua orientação, diz-se que ele “assumiu”. Explicitamente na telenovela isso não aconteceu, mas ficou subtendido em alguns diálogos com Luísa. Posteriormente a colunista diz que Sérgio (o personagem de Adour) iria “caracterizar ainda mais o problema de Inácio”, neste caso não cabe outra interpretação, o “problema” é claramente a homossexualidade. De certo, o personagem tinha outros “problemas”, como o

alcoolismo, mas o único que poderia ser intensificado seria o de orientação sexual. Um possível preconceito foi novamente posto no discurso quando Angel dá a entender que um ator poderia se constranger ao interpretar um homossexual. Fato este, inclusive, que realmente acontecia. Muitos atores recusaram dar vida a personagens exatamente pela condição homossexual deles. Não foi o caso de Adour, que afirmou não ter problema em interpretar qualquer tipo de personagem.

No destaque seguinte, em publicado em forma de notas no Caderno de TV do periódico carioca, Adour afirma que Sérgio é “amigo” de Inácio e não namorado do mesmo. O fato de “ajudá-lo muito nesta virada de vida”, que também pode ser entendido como aceitar a orientação sexual, esteve muito mais ligado ao conflito com Chica. O que Sérgio de fato fez foi ajudar Inácio a viver sem ter tanto dinheiro e de um modo simples e sem luxo. É isto que foi ao ar e ficou claro nos diálogos. Sérgio até brincou que Inácio não tinha senso de realidade e de valor do dinheiro, pois não sabia quanto deveria pagar por um maço de cigarros. Por fim, Angel noticia o capítulo de estreia de Sérgio e novamente o indicada apenas como amigo.

Cronologicamente, a primeira vez que vimos a palavra “homossexual” como definidor dos personagens de *Brilhante* foi na edição de novembro de 1981 da revista “Sétimo Céu”. Logo na página 3 havia, como destaque, o título “João Paulo Adour: homossexual é válido também” e a seguinte nota:

João Paulo Adour gostou muito de ser convidado por Gilberto Braga para fazer o *amigo* de Ignácio na novela *Brilhante*. Adour declarou que não se importa de fazer um papel tão ousado, pois leva a sério sua carreira e qualquer personagem é válido. Na novela, Ignácio é homossexual e vai dividir apartamento com o amigo decorador (João Paulo). A saída de Ignácio da mansão dos Newman causou muito escândalo, e Chica (Fernanda Montenegro), inconformada com a situação, vai forçar um casamento do filho com Leonor (Renata Sorrah) para a sociedade não perceber as preferências sexuais do seu filho. (JOÃO PAULO ADOUR..., 11/81, p. 3).

A nota da revista qualifica tanto Sérgio (expresso no título) como Inácio como homossexuais. A palavra “amigo”, comumente usada para caracterizar a relação de Inácio e Sérgio foi posta em destaque (itálico) pelos editores, caracterizando que não seria uma simples amizade. Como já afirmamos, não houve nenhum diálogo de caráter íntimo/afetivo entre os rapazes, contudo a forma como as ações foram desenvolvidas, acreditamos sim que Sérgio foi namorado de Inácio. O sentimento foi tão forte que pela primeira vez o personagem de Dennis Carvalho criou coragem para enfrentar a mãe e

sair de casa. Ao final da nota, o redator diz que Chica forçaria um casamento com Leonor, com o intuito de mascarar a sexualidade do filho perante a sociedade. Na verdade, foi o próprio Inácio quem propôs o casamento a Leonor, sendo o motivo agradar o pai que estava muito doente. Na ocasião, Inácio estava muito triste pelo fato de Sérgio ter abandonado o apartamento sem grandes explicações.

Tais conflitos foram apresentados ao público no mês de dezembro. Como podemos verificar nos recortes abaixo.

Brilhante bem que poderia chamar-se Os desastres de Luisa, pois é isso que acontece durante toda a novela. Afinal, as novidades da trama – o casamento de Inácio (Denis Carvalho) e Leonor (Renata Sorrah) e a descoberta de Isabel (Renée de Vielmond), de que Paulo (Tarcísio Meira) se envolveu com Luisa (Vera Fischer) – significarão apenas uma coisa: mais sofrimento para essa heroína.

Agora, vale tudo em Brilhante. Tanto que Inácio depois de revolver se reconciliar com o pai, resolve casar-se. Aqui, entra uma pequena ajuda de Chica (Fernanda Montenegro), que despacha Sérgio (João Paulo Adour) para o exterior com um cheque de 200 mil dólares. Sozinho, Inácio reecontra-se com Leonor, desiludida porque Bruno (Jardel Filho) nunca levou a sério a ideia de se casar com ela. Curtindo dor-de-cotovelo juntos, há um clima de simpatia entre os dois. O bastante para Inácio propor um casamento a Leonor, num **acordo de cavalheiros** que até pode dar certo. Serão muitas as cenas engraçadas envolvendo essa união, principalmente no que diz respeito a Edite (Eloisa Mafalda). De uma hora para outra, ela irá morar de frente para o mar, vestirá boas roupas, mas não deixará de cometer gafes horríveis. (TAVARES, 30/12/81, p. 9).

Inácio Newman, um caso a parte. Dizem que é alcoólatra, viciado em algum bom cheiro e homossexual. No vídeo, porém, é um trintão frustrado que carrega um peso de um Édipo mal resolvido. Inteligente, muito sensível e, acima de tudo, um justiceiro. Por mais que sua velha mãe lhe atormenta com os vai-e-vem da neura familiar, sua cabeça se mantém firmemente esquizofrênica. Um visionário. Para satisfazer o pai moribundo resolve se casar com a pobre de Leonor. Realizou as fantasias de Edite, ofereceu um cargo para o cunhado Afonso e, de quebra, passou uma rasteira na mãe que agora tem que suportar os chiliques classe média da nora. Bem feito. (...). (MV, 30/12/81, p. 39).

A primeira reportagem, retirada da revista Amiga, apenas narra os episódios que seguiram no desenrolar da narrativa, com destaque para os sofrimentos da heroína, em sua grande maioria, causado por Chica. Na reportagem, há uma foto de Inácio e Sérgio, com a legenda dizendo que o personagem de João Paulo Adour havia vendido sua amizade à Chica. Novamente o relacionamento de Inácio e Sérgio é posto no nível de

amigos e não como um romance<sup>26</sup>. Contudo, a reportagem deixa claro que o casamento com Leonor é apenas um acordo, ou seja, não houve qualquer envolvimento amoroso entre os dois.

O segundo recorte, retirado do jornal Folha S. Paulo, trata-se da irônica crítica de MV sobre um dos capítulos da telenovela. MV nos faz entender que a homossexualidade do rapaz é um problema, como o vício em drogas lícitas ou ilícitas. E vai além ao afirmar que existe um complexo de Édipo mal resolvido, o que discordamos absolutamente. A relação de Inácio e Chica não foi baseada na “identificação negativa”, o que pela teoria freudiana justifica comportamentos homossexuais. De qualquer forma, a relação de Inácio com os pais Chica e Vitor foi confusa e difícil de explicitar. Em um diálogo com Sérgio, Inácio pergunta ao rapaz sobre a relação com os pais deles. Sergio os havia perdido há muito tempo. Inácio indaga se a relação afetiva com o pai era forte. O garoto responde que acreditava que não era, que não havia sentido muito a partida. Porém, com o tempo havia percebido que pai e mãe são únicos e que são presenças fortes. Inácio, a véspera de perder o pai, dizia que gostava dele. Era Vitor quem queria fazer de Inácio seu sucessor, contudo a personalidade de Chica era muito mais forte, com que de certo casou maiores conflitos.

É importante ressaltar que a relação de Chica com Isabel não era diferente da com Inácio. Chica também controlava os passos da filha, inclusive seu casamento com Paulo César. Inácio ao mesmo tempo que comportava-se de forma passiva em relação aos seus pais, fazia tudo à sua maneira. Provavelmente vivenciava a homossexualidade sem culpa em suas andanças. O álcool certamente era um escapismo para não enfrentar a realidade. Coverde? Em certos momentos sim. Complexo de Édipo mal resolvido? Não. Chica tentava controlar a vida de Inácio, mas ele não via isso com seriedade. Mesmo vivendo na mansão dos Newman, Inácio se via livre para a expressão de sua sexualidade. Se Chica tentou reprimi-la, tal fato não ecoou na identidade de self do filho. O que Inácio não queria era decepcionar os pais. O conflito da trama de Braga não se enquadra nas teorias de Freud sobre a homossexualidade, conforme expressa e analisada por Costa (1995). O casamento com Leonor foi uma espécie de agrado ao pai

---

<sup>26</sup> João Paulo Adour vai voltar ao cenário de Brilhante. O decorador ex “amigo” de Inácio, retorna ao Brasil no dia do casamento desde com Leonor. Volta trazida por Sidney, que pretende, com isso, vingar-se de Chica Newman devido às maldades que ela faz com Luiza. Sidney, nesta fase da novela, ainda está na de Luiza, só depois irromperá sua paixão por Isabel. A artinha de Sidney, entretanto, não dará em nada. Magoado pelo inexplicável desaparecimento do decorador, Inácio não o perdoa e se casa com Leonor. (ANGEL, 20/01/82, p. 34).

que estava morrendo e, ao mesmo tempo, se libertar das pressões da mãe. Isabel, por sua vez, mostrava uma dependência de Chica maior do que seu irmão. Somente quando ela se envolve com Sidney esta dependência é suprida.

Outro assunto que repercutiu nas páginas dos jornais no mês de dezembro foi relativo à censura às diversões públicas. Grupos sociais se mobilizaram com o intuito de moralizar a televisão. A pressão gerou uma troca de chefias, o que endureceu ainda mais as proibições. No que diz respeito à homossexualidade na televisão, até os mais integrados e contrários à censura federal, eram contrários à exibição.

**Folha:** Tem havia muita reclamação contra o aparecimento, no horário nobre da TV, de cenas que induzem a temas sexuais mais delicados, como o homossexualismo e a masturbação. Qual é sua posição nesse caso?

**Pompeu:** Aí eu acho que não está certo. Tudo, porém, desde que seja correspondente ao nível etário do telespectador daquele horário. É claro que num horário nobre não se deva fazer uma abordagem dessas com explicitude. (LEITE FILHO, 26/12/81, p. 22).

O presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Mendonça, disse ontem que o seminário demonstrou que “o público brasileiro, fora de Ipanema, conserva muito nossos valores tradicionais da moral e dos bons costumes”

- A amizade colorida, o homossexualismo assumido e o amor livre não entram na mente dessa gente – disse Mendonça, depois de garantir que o Ministério da Justiça, apesar de ter organizado o encontro, “não lhe pediu nenhum sermão encomendado”. (CENSURA NA TV..., 05/12/81, p. 38).

O jornalista Pompeu de Sousa, que fazia parte de um dos conselhos da censura, era contrário à prática, inclusive, para ele, a família era quem deveria realizar sua própria censura. Ao ser questionado sobre a homossexualidade e a masturbação no horário nobre, o jornalista e político mostra-se contrário. A forma como Inácio fora apresentado não casou desconforto com a censura, pois a concretização do amor homossexual, com Sérgio e posteriormente com Cláudio não se concretizou, ficou apenas no imaginário. Somente com Chica e Luísa houve uma pequena problematização da orientação sexual do rapaz. Já Euclides Mendonça justifica que as pessoas não são capazes de entender esses assuntos, por isso não devem fazer parte da pauta. A falta de problematização da homossexualidade de Inácio, em comparação com a abordada no seriado norte-americano Dallas, chamou a atenção da crítica Maria Helena Dutra, do Jornal do Brasil.

Às 10 da noite, embora a casa não esteja fazendo muita publicidade, deve acabar na Globo a importação da novela Dallas. Não uma imitação dos americanos no Know-how brasileiro, como afirmou Daniel Filho em entrevista, porque já há muito tempo utilizam este método de mesmos personagens nas histórias independentes em casa episódio. Só que todos não agradam pois são de vulgaridade assumida com tipos exclusivamente dedicados ao sexo, dinheiro e poder. Só que a Censura lá não existe e por isso tudo é muito claro. Como o homossexual de sua história. Enquanto aqui em Brilhante, ou como revista especializada apelidou com felicidade *Os desastres de Luísa*, o mesmo caso chega engraçado por tantos sobentendidos e olhares cúmplices. (...). (DUTRA, 18/12/81, p. 10).

O horário das 22h era mais permissivo. Telenovelas como “Gabriela” (1975) de Walter George Durst abordaram a sexualidade de forma erótica. O seriado “Malu Mulher” (1979-1980) radicalizou em diversos temas, entre eles a homossexualidade, como já apontamos. Contudo, com o retorno da moral evocado pela sociedade (como o grupo de mulheres do Alto de Santana), o seriado “Amizade Colorida” (1981) foi proibido pela censura e teve apenas onze episódios. Sem o intuito de realizar uma análise comparativa entre “Malu Mulher” e “Amizade Colorida” (que seria batizado de Edu Homem), certamente o seriado protagonizado por Regina Duarte abordou temas mais polêmicos e com uma abordagem mais naturalista, o que mostrar que a censura de 1979 foi mais permissiva que a de 1981.

A relação da censura com os conflitos de uma telenovela, foi assunto de uma das crônicas de Artur da Távola, no jornal O Globo.

Infelizmente nossa televisão é bastante limitada pela censura e certos temas que deveriam ser discutidos seriamente ficam impedidos. Temos autores, atores e estrutura de produção. Temos responsabilidade e seriedade de vários dirigentes de TV. Mas a censura nos tarda a TV como se fôssemos, todos inconseqüentes.

O caso de Inácio, em Brilhante, é expressivo. Promove uma tentativa de fazê-lo um solteiro com, digamos, dificuldades na área sexual. O projeto teve de ser abandonado quando poderia ter sido abordado com seriedade e elevação.

Agora vêmo-lo, ativo, trabalhando nas empresas do pai. E vai se casar. O autor encontrou, então um outro e poderoso dilema para o personagem: o conflito entre criticar o sistema e nada fazer e entre o criticar de maneira positiva, isto é, fazendo.

Aí está uma dos mais sérios problemas da vida: 1) protestar largando tudo, nada sendo senão fraco e pobre para não manchar as mãos. 2) protestar através de um fazer, de um construir, de um administrador sofrido, difícil, cercado de injustiças e limitações, mas criativo, útil.

(...)

Através de Inácio dois grandes temas estão sendo levados ao público (e podem ser ampliados, ainda, pelo autor). Primeiro, e de berrante necessidade de espiritualidade no homem contemporâneo principalmente daquele que está mergulhado nas atividades materiais. Segundo, a (igualmente berrante) necessidade de as elites empresariais, de uma vez por todas, compreender o que está levando o mundo para a violência é a sua cupidez e a visão do lucro em termos puramente econômicos. (TÁVOLA, 27/01/82, p. 32).

Távola começa sua argumentação afirmando a importância de tratar com seriedade diversos assuntos tabus via teledramaturgia. Contudo, quando existe a tentativa de um autor, a censura não permite. Távola aponta o casamento de Inácio e Leonor como uma estratégia do autor, com o intuito de minimizar a homossexualidade do personagem. Contudo, da forma como foi exibido pela telenovela, o casamento não representou uma “cura” ou acentuou uma possível bissexualidade do personagem. Não houve nenhum relacionamento sexual entre Inácio e Leonor. O casamento não impediu Inácio de continuar vivenciando sua homossexualidade, como o posterior envolvimento com Cláudio. Sobre o fato de Inácio assumir a empresa do pai, a principal motivação foi a Fundação Vitor Newman, criada em testamento. Inácio deveria ser obrigatoriamente o presidente. Como era uma fundação voltada para atividades artísticas, culturais e esportiva, Inácio viu um motivo, o qual acreditava, para assumir a empreitada.

No mês de janeiro a rede Globo fez uma pesquisa sobre o personagem mais popular da narrativa. Entre os homens, Inácio foi o vencedor. Um dos motivos seria a falta da percepção por parte de alguns setores de sua homossexualidade. Muitos o viam apenas como “o mais simpática”. Tal pesquisa foi assunto de alguns colunistas.

Recente pesquisa da Globo determinou os mais populares personagens de *Brilhante*. Entre os homens, lidera Inácio (Denis Carvalho), seguido de Sidney (José Wilker) e Paulo César (Tarcísio Meira). Entre as mulheres, a liderança está com Isabel (Renée de Vielmond), seguida de Chica Newman (Fernanda Montenegro) e, depois, por Luiza (Vera Fischer). (RISENBERG, 13/01/82, p. 82).

Muito mais feliz do que Denis Carvalho ficou um grupo de atores da Globo ao saber que o personagem Inácio, o homossexual de *Brilhante*, é o mais popular da novela. Se o personagem é popular imaginam esses animados atores. (CANDINHA, 13/01/82, p. 60).

(...) Quando ao conflituado Inácio, que interpreta na novela, sua opinião é de que o público não o aceitou como homossexual: “Houve uma rejeição inconsciente. As pessoas não queriam entender o problema do Inácio, preferindo achar que havia algo entre ele e Luísa (Vera Fischer).”

Na verdade, não foi só o público que rejeitou. Denis é um dos poucos atores – se não o único – da novela que não recebeu convites para comerciais. Seus trabalhos nesse campo resumiram-se a comerciais regionais – nenhum no eixo Rio-São Paulo.

Agora, o casamento com Leonor (Renata Sorrah), embora seja de aparências, talvez leve o telespectador a acreditar, definitivamente, que Inácio se **redimi**u, “ainda mais porque a Leonor, com o tempo, vai-se apaixonar por ele”, adianta Denis. (TAVARES, 27/01/82, p. 22)

No último recorte, na reportagem da revista *Amiga*, o ator Dennis Carvalho explica os motivos que levaram a parte do público a não perceber a homossexualidade de seu personagem. Muitos poderiam ter acreditado que realmente houve um interesse dele por Luísa e que o casamento com Leonor seria uma redenção. Como os diálogos não eram explícitos, até que não seria de estranhar essa percepção. Mas, a leitura dos scripts deixam claro que a relação com Luísa foi de amizade e que o casamento com Leonor foi um mero agrado aos pais.

A forma carinhosa como Inácio tratava sua esposa, fez criar na personagem de Renata Sorrah outras necessidades. Leonor fica apaixonada por Inácio e não quer mais viver um casamento de fechada. Inácio argumenta os motivos que o levaram a casar e mesmo assim ela se diz apaixonada. Em acordo, decidem uma separação amigável. Assim como Sérgio foi importante para Inácio decidir sair da casa dos pais, neste momento é por Cláudio, ainda que isso não fique claro na narrativa, que Inácio opta por separar de Leonor e retomar a carreira de pianista clássico.

A entrada de Buza Ferraz no elenco de *Brilhante* repercutiu bastante entre os periódicos. A revista *Amiga* trouxe na edição nº618 os atores Denis Carvalho e Fernanda Montenegro na capa com a seguinte chamada “O novo e proibido amor de Denis Carvalho na Televisão”. A revista estava se referindo a Cláudio, personagem de Buza Ferraz. O tom da capa não foi o mesmo utilizado na reportagem que utilizou a palavra “amigo” para caracterizar a relação de Inácio e Cláudio.

... o fim de Leonor (Renata Sorrah) e Inácio (Denis Carvalho) já parece claro: cada um para o seu lado. Leonor, apaixonada por um marido de mentirinha, não tem outra saída que não seja a solidão. Inácio, por sua vez, encontrará num novo **amigo** o apoio de que precisava. Este personagem deverá ser interpretado pelo ator Buza Ferraz, que participou de *O amor é nosso*. Para o desenlace, falta pouco. Basta esperar. (TAVARES; SILVA, 24/03/82, p. 40-41).

No interior, uma grande foto de Dennis Carvalho com Buza Ferraz e a legenda “o aparecimento de um amigo (Buza Ferraz) de Inácio (Denis Carvalho) é gancho para

o final de *Brilhante*". O amor "proibido" expresso na capa, não foi retomado em nenhuma retransmissão da reportagem. Os recortes a seguir representam o momento da narrativa em que Inácio e Leonor decidem se separar e a entrada de Cláudio na vida de Inácio.

Que caminho deverá seguir Leonor depois da decepção? Como Inácio não assumiu plenamente o papel de marido, ela pode estar condenada a uma resignação e conformismo que não parecem combinar com a sua maneira de ser. (COUTINHO, 04/03/82, p. 40).

Com a separação de Inácio e Leonor – ela fica sozinha e ele viaja com um rapaz (interpretado por Buza Ferraz) por quem se apaixonou (...). (OS SEGREDOS..., 07/03/82, p.5)

Inácio (Denis Carvalho) e Leonor se separam. Cada qual segue seu caminho. Ela vai morar com a mãe e o padrasto na recém adquirida mansão dos Newman. Ele segue para os Estados Unidos, onde fará um curso de aperfeiçoamento musical, em companhia de seu novo protegido, Cláudio (Buza Ferraz). (RITO; PICCININI, 12/03/82, p. 14).

Sobre seu personagem em *Brilhante*, disse Buza: "Curti muito a experiência, e achei natural o relacionamento de Cláudio com Inácio. Foi bom e importante o enfoque dado à relação dos dois". (ANGEL, 13/04/82, p. 42).

Buza Ferraz fará uma participação especial nos últimos capítulos de *Brilhante*. Só que sua primeira gravação – com Denis Carvalho – sofreu um contratempo: marcada para a tarde de quinta-feira, acabou se realizando apenas na manhã de sexta. O ator estava satisfeito com a oportunidade: "Está sendo ótimo! Minha aparição é breve, mas muito importante". (A SEMANA, 14/03/82, p. 5)

Ainda em *Brilhante*, até o momento, a verdadeira situação sexual de Inácio (Denis Carvalho) não pôde ser apresentada de maneira clara; fica a solução para o final da novela, quando ele viajará com Buza Ferraz. (ARAGÃO et al, 21/03/82, p. 3).

Denis Carvalho, divorciado de Renata Sorrah, irá com o belo ator Buza Ferraz para Europa, EUA ou adjacências. (SILVEIRA, 23/03/82, p. 36).

Os recortes acima foram extraídos, respectivamente dos periódicos: O Globo, Jornal do Brasil, Contigo, O Globo, O Globo, Jornal do Brasil e Folha de S. Paulo. O primeiro indaga sobre o futuro de Leonor, que é uma das poucas personagens do folhetim que termina sem um par romântico. Sentimos um tratamento irônico na expressão "como Inácio não assumiu plenamente o papel de marido", como se o casamento de fachada não tivesse sido um acordo entre os dois. A nota do Jornal do Brasil foi mais direta no tocante à homossexualidade, pois afirma que Inácio se

apaixonará (como de fato aconteceu) por Cláudio. Já a revista *Contigo* utilizou o adjetivo “protegido”, para qualificar Cláudio. Tal forma qualitativa, inclusive, foi a predominante na qualificação de Mahler e Cauê, de “O Rebu”. Hidegard Angel trouxe um depoimento do ator, afirmando a naturalidade da relação de Cláudio e Inácio. Os poucos diálogos presente na trama (Cláudio entrou faltando apenas nove capítulos para o fim da narrativa) mostram os dois personagens bem a vontade. O assunto em foco foi sempre as artes e a música. Ambos tinham um repertório cultural muito similar, suprimindo uma carência de Inácio, visto que não houve sequer um personagem na trama (além de Chica) que entendesse de artes e música clássica como ele. O mesmo tom foi expressa em outra nota, também publicada no *O Globo*. Também é importante lembrar que o ator Buza Ferraz foi o que mais interpretou homossexuais nesse período, Cláudio foi o terceiro (os anteriores foram em “O Rebu” e em “Malu Mulher”, no episódio “uma coisa que não deu certo”).

A penúltima nota mostra novamente a clareza com que o *Jornal do Brasil* retratou a homossexualidade na trama. Afirmam claramente que a viagem de Inácio e Cláudio representará o happy end dos personagens. Por fim, Helena Silveira comenta a narrativa sem tecer comentários. O mesmo, não aconteceu com o colega de redação. Neste momento da narrativa é RABJ quem assina as críticas de “Brilhante” na coluna “As novelas, ontem” e assim comenta o capítulo em que Leonor, apaixonada por Inácio, indaga sobre o local frequentado pelo marido e o motivo de passar tanto tempo fora de casa.

(...). Leonor brigou com Isabel como se não bastasse às discussões com o marido. A esposa rejeitada não precisava ser muito esperta para imaginar o paradeiro do companheiro de mesa e banho. Um homem que deixa uma mulher tão bonita ao léu para vagar às altas horas pela “boca do luxo” só pode mesmo estar querendo vender a alma para o diabo. Quanto ao corpo então nem se fala! (RABJ, 23/03/82, p. 33)

Leonor descobriu qual o segredo que estava escondido atrás das sete chaves do apartamento na boca do luxo. O mercador de emoções vendia mesmo a alma. Só que a compradora era uma das nove musas inspiradoras dos artistas. Inácio passava a noite debruçando diante da calda do piano para exhibir um recital num futuro próximo. (RABJ, 25/03/82, p. 39).

Tal como MV, RABJ retratava a telenovela com ironia. Ressaltamos que tal “desprezo” não foi restrito à trama de Gilberto Braga. Todas as telenovelas recebiam críticas similares. No primeiro texto, o crítico diz não entender como Inácio pôde abandonar Leonor, sendo ela uma “mulher tão bonita”. RABJ ou não sabia do

casamento de fachada entre os dois ou não admite a possibilidade da homossexualidade. O crítico ainda utiliza a expressão “boca do luxo” para referir-se ao local onde Inácio passa as horas que não está em casa e na empresa e também para qualificar seu apartamento. Tal expressão, especialmente em São Paulo, é utilizada para caracterizar zonas de alto meretrício, local de casas de show erótico, etc. Ao fim, diz que o jovem vendeu seu corpo e sua alma. O preconceito do crítico está associado ao estereótipo pejorativo que todo homossexual masculino é promíscuo, o que sabemos não ser uma verdade global. Na crítica posterior, quando é revelado que Inácio utiliza o apartamento, sobretudo, para ensaiar para um recital de piano, o crítico se redime e faz tal consideração, contudo ainda mantém um tom de preconceito. O relacionamento com Cláudio não foi mencionado em nenhum momento, nem mesmo no relato sobre o último capítulo do folhetim.

O Jornal do Brasil, que nos recortes acima se mostrou natural em relação à homossexualidade de Inácio, publica a crítica abaixo, de Maria Helena Dutra, com uma concepção negativa e desconhecimento das diferenças entre identidade de orientação sexual, gênero e sexo biológico.

Gilberto Braga criou a pior dupla de mocinhos, Tarcísio Meira e Vera Fischer, da história da telenovela. É de se mudar da calçada para não encontrar um senhor que nada é e a mulher mais burra da terra. Não contente, ousou e criou um personagem nitidamente homossexual. Para ele, porque o público até hoje acredita que o Inácio, Denis Carvalho, tem casos mesmo é com carros e tapes. E mesmo se fosse macho ia ser incapaz de aguentar a mulherzinha que lhe arranjaram, Renata Sorrah, que conseguia ficar histérica vendo My Fair Lady. Nem Bernard Shaw pensou em tal possibilidade (...). (DUTRA, 21/03/82, p. 15).

Dutra acredita que por Inácio ser homossexual ele deixa automaticamente de ser “macho”. Como já afirmamos não existe relação direta entre as identidades de orientação sexual e gênero. Inácio era homossexual, mas não desenvolveu performance de gênero comumente associada ao feminino ou à estética camp. Sobre a não percepção do público a cerca da homossexualidade de Inácio, não acreditamos que tenha sido da forma narrada pela crítica, contudo, de todo modo a culpa não é do autor, mas sim das limitações da censura federal.

Ainda a respeito dos relacionamentos afetivos de Inácio, a melhor síntese que encontramos foi em uma reportagem no Jornal do Brasil assinada por LC.

No começo de *Brilhante Inácio* (Denis Carvalho) surgiu com um personagem de gestos refinados, apreciador das artes. Psicologicamente delicado, é certo, mas nada além disso; afinal, demonstrava encantar-se muito especialmente pela bela Luísa (Vera Fischer). Depois, Leonor (Renata Sorrah) o casamento. Mas a verdade transparecia clara das atitudes do jovem herdeiro Newman – seu entusiasmo pelos atrativos da espevitada esposa, sempre foi, para dizer o mínimo, relativo. A evolução da trama trouxe à cena Sérgio (João Paulo Adour), com quem desenvolvem uma ligação profunda, desfeita pela intervenção da toda-poderosa Chica Newman, mãe protótipo para a formação, em filhos do sexo masculino, de configurações inconscientes que muitas vezes conduzem ao homossexualismo. Mas é só quando Dona Chica, como que punida pelas más ações passadas, se vê pretenda em seu amor, que Inácio finalmente assume a sua condição e abandona tudo para ser feliz em Nova Iorque, ao lado da pessoa escolhida por sua livre vontade – o personagem vivido por Buza Ferraz. E era este ator quem, enquanto Denis Carvalho dormia (na véspera gravava até duas da manhã), comentava, num intervalo de gravações dos últimos capítulos: “por que não levantar o problema na televisão? Embora o público médio seja geralmente moralista, não acredito que isso provoque algum problema com a Censura, porque a cena não é provocativa e o homossexualismo não é declarado. E se o fosse, bem, hoje, muito comumente se vê isso nas ruas e nas praias”. (LC, 14/03/82, p.8);

Apesar de alguns equívocos de narrativa (uma vez que Inácio não chegou a mostrar interesse amoroso a Luísa), cronológicos (a relação de Inácio com Sérgio foi anterior ao casamento com Leonor) e teóricos (como mostramos em uma das análises dos textos de MV, rejeitamos a explicação freudiana aplicada a relação de Chica e Inácio), LC conseguiu fazer um desenho da psicologia de Inácio e uma ponte entre os relacionamentos afetivos do personagem com Sérgio e Cláudio. Ambos de fundamental importância para as ações futuras de Inácio. Sérgio foi responsável diretamente pela atitude corajosa de Inácio sair da casa dos pais e indiretamente pelo casamento de aparências com Leonor. Cláudio, por sua vez, foi o responsável pela formalização do divórcio de Inácio e Leonor e especialmente pelo retorno de Inácio aos estudos de música clássica.

Na última semana de exibição do folhetim encontramos diversos “balanços” da obra e, em muitos casos, com destaque a inserção da temática homossexual em telenovela.

O público não conseguiu entusiasmar-se, como se esperava, com *Brilhante*, de Gilberto Braga. A novela pode ter, é verdade, muitos defeitos, entre os quais o de, às vezes, parecer muito arrastada, mas não se pode negar que Braga fez algumas tentativas válidas e corajosas, incluindo temas que ninguém tinha coragem de discutir na televisão, nas novelas especialmente, como, por exemplo, o homossexualismo (no caso de Inácio – Denis Carvalho), a mãe solteira (no caso de Ciça – Neuza Caribé) e a amante

grávida (Luiza – Vera Fischer). É verdade que os temas não foram discutidos em profundidade, mas de qualquer maneira Gilberto os colocou no ar. E talvez tenha sido essa preocupação em discutir problemas reais que o fez esquecer-se da fantasia. Em outras palavras, Braga não foi um “noveleiro” na medida em que não fez dos ganchos amorosos o ponto forte da história. Bem que tentou um mistério em torno do roubo do anel de Isabel (Renée de Vielmond), mas o suspense acabou diluindo-se e hoje pouca curiosidade resta em torno da revelação do ladrão. Braga já decidiu sobre o responsável pelo roubo, mas por enquanto prefere manter doze suspeitos para só no final fazer a grande revelação que, promete, será uma bomba. Braga quer continuar discutindo assuntos sérios: vai colocar o homossexualismo em primeiro plano outra vez com a separação de Inácio e Leonor – Renata Sorrah (ela quer quebrar o pacto por está realmente apaixonada por Inácio) e vai discutir também o problema da falta de preocupação de um casal jovem obrigado a casar-se por causa de um filho, exatamente os casos de Ciça e Fred (Caíque Ferreira). *Brilhante* pode não ser, concordo, a grande novela (em termos de sucesso) de Gilberto Braga, mas é, sem dúvida, a mais séria e por isso mesmo a menos compreendida e aceita. (HALFOUN, 03/03/82, p. 14-15).

Gilberto Braga conseguiu abordar assuntos sérios em *Brilhante* como “o homossexualismo através de Inácio” (HALFOUN, 07/04/82, p. 16).

(...) Quanto aos temas, a tentativa mais inovadora, sem dúvida, foi a de abordar o homossexualismo. Embora apresentado de maneira superficial, já que ultrapassa as limitações agora ainda mais rígidas da censura para o horário, Gilberto Braga tentou como pôde mostrar que Inácio, sendo homossexual, podia também ser uma pessoa legal. Não há dúvida de que a ideia atingiu muita gente. Infelizmente, aqueles que menos precisavam dela, pois os mais preconceituosos – segunda pesquisa da própria Globo – tentaram justificar o personagem, como, apenas, “o meio simpático”. (RITO, 28/03/82, p. 8).

(...) Fechou um ciclo na carreira de Gilberto que, por certo, se reciclará do ponto de vista criativo para a **próxima obra**.

**Muita coisa contribuiu para o eventual** desânimo do autor: recrudescimento da censura que anda fazendo estragos terríveis na televisão, principalmente agora que o “moralismo vingador” voltou a atacar. Em telenovela, um personagem não pode ser homossexual<sup>27</sup>! Parece mentira, mas ainda estamos no tempo em que o Estado se arroga o direito de determinar a moral do povo através da censura (processo totalitário, típico) e supõe que algo por aparecer na televisão está fazendo proselitismo ou “dando exemplo”. Discutir a homossexualidade em termos altos, via telenovela no Brasil não pode. Culturalmente é um absurdo monumental essa proibição. (TÁVOLA, 28/03/82, p. 15).

<sup>27</sup> Em maio de 1982 Távola retornou a tocar neste assunto e disse: “Recentemente em *Brilhante*, o problema do homossexualismo de Inácio não pôde ser abordado. Qual a razão da proibição inconcebível por parte da censura? É que infelizmente ela se cinge por segmentos minoritários mas fanáticos e aberrantes. Não há o menor grilo de abordar tais problemas [Távola também se refere à masturbação. O crítico comenta que na telenovela *Escalada*, a esposa de Antônio Dias reclama que o filho passa muito tempo no banheiro], sem preconceitos, em obras que partem de uma seriedade fundamental de concepção e tradução de conteúdos reais do ser humano enfrentando os seus dilemas e envolto pelas condições históricas, vítimas delas”. (TÁVOLA, 29/05/82, p. 42).

Resolvi fazer um balanço da novela *Brilhante*, que termina sexta. E fiquei surpresa com o que acabei descobrindo: Gilberto Braga deve ter visto muito filme policial de segunda categoria. O personagem Guto é um órfão ladrão; Fred é outro ladrão, pai não assumido e, com 25 anos, está cursando o ginásio. Outros dois bons exemplos são a Sônia e a Marília. A primeira tem 20 anos, não estuda nem trabalha e é hippie em 1982. Marília é filhinha de papai, trapaceira, mau caráter e falsificadora. Inácio é o maior homossexual incentivador da cultura no país; a Virginia é a única psicóloga alcoólatra e Leonor é interesseira e prostituta. Para terminar descobri que o detetive Tavares é uma cópia subdesenvolvida do Kojak<sup>28</sup> e a Chica é uma velha sem-vergonha, corrupta, chateada e tarada. Dá pra aguentar???? (CAMPOS, 21/03/82, p. 16).

(...) Também não se esqueceu do agrado que vêm causando os personagens homossexuais – o Inácio, de Denis Carvalho, em “*Brilhante*” era líder de popularidade na novela segundo as pesquisas da Globo. Janete inventou logo dois: Valério (Armando Bogos), um ator frustrado que se casa por interesse com Santinha (Eva Tudor), a excêntrica matriarca dos Rivoredo, e Henrique (Fernando Eiras), um artista tímido e bonito que prefere o violão celo à companhia de mulheres. (NOSSO CASAL..., 24/03/82, p. 80).

Eli Halfoun, da Revista *Amiga*, realizou um “balanço” em duas oportunidades, e, em ambas, destacou a temática da homossexualidade como um dos pontos relevantes da trama. O mesmo foi constatado pela jornalista Regina Rito, do *Jornal do Brasil*. Artur da Távola (OG), da mesma forma que os demais, aponta que “*Brilhante*” foi a telenovela “mais fraca” de Gilberto Braga. Um dos motivos apontados foi a endurecimento da censura. Caso a telenovela tivesse sido veiculado no ano anterior, poderia ter tido menos problemas nesse sentido. Em diversas entrevistas posteriores, Gilberto Braga, ao analisar sua obra, diz ter errado ao escolher um enredo tão complexo para os padrões da moral e dos bons costumes sob o égide da censura federal.

O tom da análise modifica totalmente no texto de Cidinha Campos, desqualificando todos os personagens da trama e apontando características redutoras e que, por vezes, não representam a realidade. Chica, por exemplo, em nenhum momento comportou-se como “tarada”, ou, seria o caso, que uma mulher da idade dela não poderia novamente manter um relacionamento amoroso? Encerrando a análises dos recortes, a revista *Veja*, em matéria de divulgação da telenovela “*Sétimo Sentido*”, de Janete Clair, argumenta que a popularidade de personagens homossexuais, como Inácio, fez com que a autora criasse dois para o folhetim que substituiu “*Brilhante*”. Pelas nossas pesquisas, ambos personagens citados – Valério e Henrique – não eram

<sup>28</sup> Referência ao seriado policial norte-americano exibido pela TV Globo em meados dos anos 70. O seriado narra as aventuras do tenente Kojak no combate ao crime. O personagem era conhecido por sua calma, fair-play diante dos acontecimentos, além do hábito de chupar pirulito e fumar cigarrilhas.

homossexuais. Não sabemos se a ausência desta identidade foi imposta pela censura federal ou se foi uma escolha da autora do folhetim.

Finalizando, trazemos uma longa crônica de Arthur da Távola, publicada na Revista Amiga, dedicada especialmente ao personagem Inácio, trazendo como chamatriz o título: “Brilhante mesmo tendo acabado deixo um eco: o do interessante personagem Inácio, merecedor de alcances e meditações. Veja se concorda”

Apesar do fim de “Brilhante”, um personagem ficou durando no cronista que sentiu algo injusto com ele: o Inácio. Tanto o contorno como a concepção humana e psicológica dele, como a interpretação de Denis Carvalho ficaram a merecer um registro que acabei por não fazer durante a novela. Faço-o agora com mais calma e destaque.

Gilberto Braga bolou, e Denis Carvalho soube criar, um personagem hipersensível, altamente prejudicado pelo censura. No Brasil não é permitido abordar, a nível alto, o problema do homossexualismo. Ridicularizar e ofender o homossexual em programas humorísticos, isso pode!

Além dessa característica, Inácio trazia outra, interessante. Herdeiro de uma grande empresa, sempre vacilou entre manter a fortuna familiar e seguir seu impulso interior mais forte: a música. Inácio representou com perfeição um dos suplícios humanos: a luta entre ser o que somos ou ser o que queremos que sejamos. Ficar no “sistema” ou dele sair por não aceitar?

Aí está um dos mais sérios problemas da vida: protestar largando tudo, nada sendo senão fraco e pobre para não manchar as mãos? Ou protestar através de um fazer, de um construir, de um administrador sofrido, difícil, cercado de injustiças e seduções?

No primeiro caso, há a grandeza da renúncia e o consolo da coerência entre o que se pensa e o tipo de vida que se leva. Mas há o risco de ineficácia; há a covardia implícita de quem prefere não enfrentar os embates, os conflitos e as contradições da vida, refugiando-se na relativa cômoda posição de não se contaminar com o mundo. De ser puro por não ousar o contato. É sempre mais fácil ter razão...

No segundo caso, há a grandeza de se aceitar como uma pessoa de biografia sem glória, apenas humana, repleta das imperfeições, das concessões e das dolorosas conciliações necessárias ao fazer. Mas há o risco da diluição dos melhores impulsos na aceitação das regras do jogo, em nome de um resultado futuro que, se vier, ótimo, mas caso não venha, já obrigou a pessoa a descaracterizar-se do melhor que tinha e do melhor que era, para ao final, nada.

Ambas as posições geram viscos e vantagens e assim se forma o complexo quatérnio das opções da vida que somos obrigados a fazer. Nunca aceitamos que **qualquer opção** sempre tenha renúncias e frustrações implícitas.

É um complito muito sério. Quando estamos mergulhados nas atividades do fazer, do construir, do criar, sempre nos percebemos cansados com os preços interiores pagos para tal. Dói demais fazer o que não queremos para um dia (quando?) podermos fazer o que queremos. Sacrificamos o aqui e agora em nome de ideais mais altos com o risco de chegarmos corrompidos ou, pelo menos, cansados ou céticos na hora de realizar os ditos ideais.

Quando estamos mergulhados na atividade do não-fazer para não transar com o “sistema”, percebemo-nos marginais dos atos que efetivamente mudam o mundo e levam os homens para posições melhores e mais justas. Sentimo-nos em fuga, mesmo quando esta (a fuga) se tenha dado pelas mais

justas razões. Sentimos que de nada vale o nosso protesto passivo porque a inação torna inútil a resistência.

O que fazer, então, se, ativos, nos amolecemos ao transar com o “sistema” e se, passivos, apenas temos razão, sem nada fazer para a mudança? Eis o suplício.

Que cada um procure a sua resposta. Importa considerar que este é o magno problema da existência do homem. Participar com os ônus da corrupção, do cansaço ou do ceticismo inerentes a qualquer fazer ou não participar e apenas contestar, limpa, pura, honrada, mas inutilmente.

Esse foi o suplício de Inácio durante toda a novela. O capítulo final, porém, deu uma saída. Nem ele permaneceu no “sistema” como executivo da forma do pai, nem caiu no vazio, na negação pura e simples. Inácio encontrou um terceiro caminho, criativo. Saiu da contestação negativa, mera reação a tudo o que o oprime, e caiu na atitude afirmativa.

E uma atitude afirmativa é combinar na direção de si próprio, não no sentido egoísta do termo, mas no sentido de fazer da própria vida uma expressão do seu ser, trabalhando nessa direção. E trabalhar na direção do que somos em profundidade não é cansar-se, não é sofrer. É descobrir, por primeira vez, uma imensa alegria de viver, um sentido e uma direção para a existência: aquele que vem do fundo do que nos é peculiar, próprio, intransferível. (TÁVOLA, 14/04/82, p. 66).

Távola realiza uma complexa análise psicológica e social de Inácio, lincando as atitudes de Inácio com a vida cotidiana e as opções que somos obrigados a tomar. Acreditamos, inclusive, que tal análise não vai ao encontro dos anseios dos leitores da revista. De qualquer forma, é salutar o destaque dado ao personagem, em sua singularidade e também de forma plural, visto que a análise realizada por Távola pode povoar outros meandros da vida pessoal e cotidiana. Como podemos perceber, Inácio foi um dos grandes destaques de “Brilhante”. A forma utilizada por Braga foi pioneira, embora representações similares já tivesse sido exibidas, como em “O Rebu” e “O Grito” (1975) de Jorge Andrade.

## Conclusão

Certa vez, ao comentar a relação entre a televisão e a sociedade, o crítico Artur da Távola disse:

O padrão mercadológico junte o produto-programa ao dever de atingir um (ou todos) destes três itens: vontade, necessidade e universo conceitual do receptor. Jamais atingirá padrão mercadológico o produto que não alcançar ou que, ao revés, ultrapassar o universo conceitual do público. (TÁVOLA, 1988, p. 140).

É a partir do argumento de “ultrapassar o universo conceitual do público” que gostaríamos de iniciar nossas considerações finais. É importante notar que as três telenovelas estudadas não conseguiram os índices de audiência das tramas sucessoras e antecessoras. Também as três telenovelas, cada uma à sua forma, inovaram no plano estético e/ou ético. Apontar a presença de personagens homossexuais como os responsáveis pelo não sucesso pode parecer leviano, até porque os motivos encontrados pelos críticos para explicarem o fracasso das tramas sequer cogitou tal possibilidade.

No caso de “Brilhante” em que a homossexualidade de Inácio ficou mais evidente que as outras tramas se mostrar peculiar pelo fato do personagem de Dennis Carvalho ter sido o mais popular da história. Tal popularidade, contudo, pode também ser associada ao fato de que seu relacionamento amoroso com Cláudio e Sérgio ter ficado apenas nas metáforas e subterfúgios.

De fato um produto feito para uma grande massa não pode tratar questões cuja sociedade ainda não incorporou de fato como atração principal. “O Rebu” conseguiu sem maiores problemas, até mesmo porque a homossexualidade de Mahler não foi debatida em nenhum momento da trama, apesar das constantes reticências de Sílvia para a relação do milionário e Cauê. Já em “Os Gigantes” o comportamento liberal de Paloma e sua indecisão em relação a Chico e Fernando e o relacionamento praticamente simultâneo com os dois não agradou a audiência, conservadora demais nos anos de 1970-1980. A possibilidade do romance com Renata, agravaria ainda mais o processo de identificação e projeção do público com a personagem de Dina Sfat. A pesquisa de recepção de Sarques (1981) confirmou esse dado. A força e liberdade de Paloma não foi compreendida e nem aceita. Com “Brilhante” o peso da rejeição ficou com Luísa, talvez pela falta de força em lutar contra as armadilhas de Chica. Inácio, vítima tal qual Luísa, mostrou-se mais forte e mesmo caindo nos golpes da mãe não se deixou abater.

Pensar nas críticas e comentários dos jornalistas, em três fases distintas, mostra o quão a sexualidade dos personagens ficou mais aparente. Se durante a pesquisa de “O Rebu” quase não encontramos nenhuma menção à sexualidade dos personagens, o mesmo não aconteceu com as telenovelas seguintes. Embora, se o estudo considerasse uma telenovela dos anos 2000 iríamos perceber o quão tímidas foram as abordagens dos anos 1980.

O estudo também serviu que o conceito da “Tv de papel” é aplicável, embora questionamos a função legitimadora exercida pelo jornalismo impresso. Ao lermos, por exemplo, a coluna “A novela, ontem” do jornal Folha de S. Paulo, fica nítido o desprazer do jornalista ao escrever aquelas poucas linhas. Faltou respeito em relação à televisão e conhecimento de fato da história da telenovela. Ainda hoje encontramos referências ao primeiro beijo gay na TV, beijo esse que já aconteceu em seus primórdios. A Universidade e os Programas de Pós-graduação já legitimaram a telenovela como objeto de estudo, contudo ainda sofremos carências de estudos históricos cujo o foco seja uma abordagem mais investigativa e menos em depoimentos de pioneiros. Não que os depoimentos sejam menos importantes, mas eles necessitam ser confrontados e não encarados como uma “verdade absoluta”.

O estudo de jornais e revistas como fonte de informação histórica se mostra importante, especialmente se comparado a um número variado de publicações. Por vezes revistas como “Amiga”, “Contigo” e “Sétimo Céu”, para ficarmos com as que utilizamos nesse trabalho, são tidas como “menores” e muitos não atribuem função jornalística. Todavia, são nessas publicações que podemos encontrar subsídios para uma história da teledramaturgia são a hipocrisia e o desrespeito de alguns jornalistas.

Exceções à regra podem ser encontradas nas críticas de Helena Silveira e Artur da Távola, os dois principais nomes e referências para a crítica de televisão. Silveira escreveu, sobretudo, para a Folha de S. Paulo. Conhecia e sabia do que estava falando. Se não gostava de algo, chegava até ser feroz, mas dizia com propriedade. Távola era mais sutil, mas não poupava críticas à emissora, mesmo sendo do mesmo grupo do jornal em que trabalhava. Os jornais brasileiros, hoje, carecem de um profissional especializado para fazer as críticas de televisão. Uma possível explicação está no próprio currículos dos cursos de Comunicação Social que não valorizam a história da teledramaturgia e, por isso mesmo, os jornalistas não conhecem o passado da televisão.

Este trabalho também serviu para pensar o quão importante seria compilar e realizar uma seleta de críticas da TV. Outro importante trabalho que deveria ser

realizado, tendo como fonte este acervo, seria o de detectar “os recursos comunicativos” expressos pelas telenovelas e averiguar a recepção dos mesmos perante a crítica de TV. Sobre a homossexualidade, nesse período histórico, o que percebemos é que o discurso dos jornalistas não diferenciou substancialmente do apresentado na TV. Contudo é importante salientar que a TV sofria (e ainda sofre) limitações de abordagem dos temas tanto pela classificação indicativa como pelo perfil mercadológico. O jornalismo, ao contrário, estava, ao menos na época analisada, mais livre para repercutir o debate sobre a homossexualidade, ainda não claro neste período histórico.

## Fontes de Informação

### Corpus primário de pesquisa

A NOVA NOVELA DE LCM: ÓDIO, MEDO, AMOR, AMBIÇÃO: AS RAÍZES DAS PAIXÕES HUMANAS. **O Globo**, Rio de Janeiro, de 20 de agosto de 1979, p. 19.

A SEMANA. Revista da Tevê, **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de março de 1982, p. 5.

ABREU, Angela et al. Natal, **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1981, p. 10.

ALVES, Liane. A eterna curiosidade que sustenta o velho folhetim. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 de agosto de 1979, p. 47.

ALVES, Liane. O fim de “Os Gigantes” uma história de sucessivos abortos. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 de janeiro de 1980, p. 37.

ANGEL, Hildegard. As 10 últimas de Brilhante, Por dentro da TV, **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1981, p. 32.

ANGEL, Hildegard. Por dentro da TV, **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1981, p. 32.

ANGEL, Hildegard. Por dentro da TV, **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1982, p. 42.

ANGEL, Hildegard. Por dentro da TV, **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1982, p. 34.

ANGEL, Hildegard. Malu Maulher, para Ângela, é ato de coragem. Por dentro da TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, de 1º de outubro de 1979, p. 26.

ANGEL, Hildegard. Nota da Rede Globo. Por dentro da TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, de 18 de janeiro de 1980, p. 36.

ANGEL, Hildegard. Por dentro da TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, de 22 de outubro de 1979, p. 28.

ARAGÃO, Diana et al. Tesoura afiada, a censura não perdoa. Corta. TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1982, p. 03.

ARAGÃO, Dina. Dina Sfat e Paloma não são tão inimigas assim. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 07 de outubro de 1979, p. 09.

ARAGÃO, Dina. Ecumenismo polêmico. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1979, p. 01.

ARRUDA, Cynira. LCM: Tenho dúvidas sobre o sucesso de “Os Gigantes”. **Revista Sétimo Céu**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 279, agosto de 1979. p.28.

BCC. O Rebu e o exagero e a loteria esportiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 18 de novembro de 1974. p. 2.

BETE MENDES RESPONDE A 12 PERGUNTAS INDISCRETAS, **Revista Sétimo Céu**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 225, dezembro de 1974. p. 96-97

BITTENCOURT, Sérgio. Rebu Difícil, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 236, 27 de novembro de 1974, p. 27.

BITTENCOURT, Sérgio. Parece mentira mas não é... , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 255, 09 de abril de 1975, p. 23.

BITTENCOURT, Sérgio. Vê se pode? , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 257, 23 de abril de 1975, p. 27.

CALDERON, Suzette. Ângela, a amiga proibida de Malu. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 491, de 17 de outubro de 1979. p.10-11.

CAMPOS, Cidinha. Cidinha Campos, TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1982, p. 16.

CANDINHA. No pé do ouvido. Mexericos da Candinha. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 608, 13 de janeiro de 1982. p. 60.

CENSURA NA TV PODE MUDAR. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 de dezembro de 1981, p. 38.

COM A CARA LAVADA, **Revista Veja**, Editora Abril, São Paulo, nº 578, de 03 de outubro de 1979, p. 64-65.

COUTINHO, Sônia. De vestido dourado, na beira da piscina. Artur da Távola, **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 de março de 1982, p. 40.

DELGADO, Maria Tereza. Dina: por que não matam logo esta mulher. **Revista Sétimo Céu**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 282, dezembro de 1979. p.6-7

DUTRA, Maria Helena. Mero Pirilampo, TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1982, p. 15.

DUTRA, Maria Helena. Programação intensa, Caderno B, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1981, p. 10.

GILBERTO BRAGA: UM QUASE FRACASSO QUE ACABOU BRILHANTE. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 620, 07 de abril de 1982. p. 26.

HALFOUN, Eli. Eli Halfoun. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 615, 03 de março de 1982. p. 14-15.

HALFOUN, Eli. Eli Halfoun. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 620, 07 de abril de 1982. p. 16-17.

HALFOUR, Eli. Crime de O Rebu está gravado: foi acidente, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 250, 05 de março de 1975, p. 20.

HALFOUR, Eli. Globo vive um Rebu com suas novas novelas, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 243, 08 de janeiro de 1975, p. 20.

HALFOUR, Eli. O Rebu esconde o morto durante mais de um mês, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 234, 13 de novembro de 1974, p. 21.

HALFOUR, Eli. O Rebu muda seu final – são ordens. , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 255, 09 de abril de 1975, p. 21

HALFOUR, Eli. Rebu pode matar Cauê, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 253, 26 de março de 1975, p. 21.

HALFOUR, Eli. Ziembinski é culpado na Globo, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 245, 29 de janeiro de 1975, p. 21

JNRJ. Marron Glacé, A novela, ontem. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, de 15 de agosto de 1979. p. 38.

JNRJ. Os Gigantes, A novela, ontem. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, de 08 de setembro de 1979. p. 26

JNRJ. Os Gigantes, A novela, ontem. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, de 21 de novembro de 1979. p. 34.

JNRJ. Os Gigantes, A novela, ontem. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, de 12 de outubro de 1979. p. 42.

JOÃO PAULO ADOUR: HOMOSSEXUAL É VÁLIDO TAMBÉM. Coluna Jornal, **Revista Sétimo Céu**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº305, novembro de 1981. p.3-5.

LAGE, Miriam. Naufragando na crise, Caderno B, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1986, p. 8.

LAURO CÉSAR MUNIZ: “O FILHO DE PALOMA TINHA QUE FICAR COM RENATA E NÃO COM VERIDIANA”. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 509, de 20 de fevereiro de 1980. p. 10-11.

LC. Uma super mãe, um filho de gestos especiais. TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de março de 1982, p. 08.

LEITE FILHO. Pompeu de Sousa prefere que a família censure. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 de dezembro de 1981, p. 22.

LEME, Lúcia. Dina Sfat: Minha força está na minha cabeça. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 486 de 12 de setembro de 1979. p. 4-6

LEME, Lúcia. Lídia Brondi: “Não sou ninfeta!”. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 491, de 17 de outubro de 1979. p.4-5

MAIA, Isabel. Rodrigo: “Kiko é mau-caráter, mas admirável”. , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 255, 09 de abril de 1975, p. 41.

MARINHO, Flávio. Angela Leal: - Meu papel é mostrar, educar, divertir. E não julgar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1979, p. 41.

MV. Brilhante. As novelas, ontem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 de novembro de 1981, p. 34.

MV. Brilhante. As novelas, ontem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 de dezembro de 1981, p. 39.

NOSSO CASAL DE OURO, Televisão, **Revista Veja**, Editora Abril, São Paulo, nº 707, 24 de março de 1982, p. 78-80.

NOVO PERSONAGEM. Revista da Tevê, **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1981, p. 5.

O ENCONTRO DE THIRÉ E RENATA SORRAH, Ilustrada, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 de fevereiro de 1987, p. 24.

OS SEGREDOS DE GILBERTO BRAGA, No ar..., TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07 de março de 1982, p. 05.

PALOMA, UM PERFIL FEMININO NA TV. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 de agosto de 1979, p. 27.

PENTEADO, Lea. Brilhante: Joias, luta pelo poder e muita emoção. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1981, p. 17.

POMPÍLIO, Benê. A maior vítima. **Revista Contigo**, Editora Abril, São Paulo, nº 170, março de 1975, p. 16-17.

PORFÍRIO, Pedro e RISEMBERG, Arnaldo. Bráulio: “Todos entraram no Rebu” , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 257, 23 de abril de 1975, p. 12-15.

PRÉTOLA, Daise. Quem gostou deste Rebu? , **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 254, 02 de abril de 1975, p. 38-39.

RABJ. Brilhante. As novelas, ontem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 de março de 1982, p. 33.

RABJ. Brilhante. As novelas, ontem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 de março de 1982, p. 39.

RISEMBERG, Arnaldo. Vai começar um novo Rebu, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 234, 13 de novembro de 1974, p. 11.

RISEMBERG, Arnaldo e COELHO, Lilia. Os Gigantes: no final, mais emoções nos bastidores. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 508, de 13 de fevereiro de 1980. p. 10-11.

RISEMBERG, Arnaldo. Lauro: “Estão mudando minha novela”. **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 507, de 07 de fevereiro de 1980.

RISEMBERG, Arnaldo. Renée lidera a preferência. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 608, 13 de janeiro de 1982. p. 59.

RISEMBERG, Arnaldo. Ziembinski: mistério no Rebu, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 238, 11 de dezembro de 1974, p. 46-47.

RITO, Regina. Um Gilberto Braga desinspirado. TV, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de março de 1982, p. 8.

RITO, Regina; PELLEGRINO, Roberto. Pianista só na pose. **Revista Contigo**, Editora Abril, São Paulo, Ano XX, nº 340, 25 de setembro de 1981. p. 14.

RITO, Regina; PETTA, Rosangela. Leonor rompe o pacto: se apaixona por Inácio. **Revista Contigo**, Editora Abril, São Paulo, Ano XXI, nº 350, 12 de fevereiro de 1982. p. 30.

RITO, Regina; PICCININI, Décio L. Edite casa com milionário e vai morar numa mansão. **Revista Contigo**, Editora Abril, São Paulo, Ano XXI, nº 352, 12 de março de 1982. p. 14.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Dina Sfat: “Ser heterossexual é bom”. **Revista Veja**, Páginas Amarelas, Editora Abril, São Paulo, nº 682, de 30 de setembro de 1981, p. 3-6.

SARDENBERG SOBRINHO, Walterson. Jorge Andrade: “Eu melhorei a qualidade de Os Adolescentes”. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 621, de 14 de abril de 1982. p. 6-7.

SILVEIRA, Helena. A sarabanda colorida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1º de março de 1975. p. 36

SILVEIRA, Helena. Bráulio enfrenta a máquina sem endoidar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 de março de 1975. p. 38.

SILVEIRA, Helena. Fantasma global nas ruas da velha Londres, Helena Silveira Vê TV, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 de outubro de 1981, p. 38.

SILVEIRA, Helena. O senador vê a novela. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 29 de outubro de 1974. p. 34

SILVEIRA, Helena. Ótimos atores salvam um real bestialógico, Helena Silveira Vê TV, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 de março de 1982, p. 36.

SILVEIRA, Helena. Rio, a jato e insolação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 de março de 1975. p. 34.

TAVARES, Mariza. Denis Carvalho: “Meus filhos me mostraram que a vida está aí, desabrochando”. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 610, 27 de janeiro de 1982. p. 22.

TAVARES, Mariza. Dênis Carvalho: “termos como pai e filho não passam de rótulos”. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 598, 04 de novembro de 1981. p. 20.

TAVARES, Mariza. Vera Fischer: a grande vítima de Gilberto Braga. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 606, 30 de dezembro de 1981. p. 09.

TAVARES, Mariza; SILVA, Márcia Pereira da. As últimas emoções de Brilhante. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 618, 24 de março de 1982. p. 40-41.

TÁVOLA, Artur da. A obra mais fraca de Gilberto. Revista da Tevê, **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de março de 1982, p. 15.

TÁVOLA, Artur da. Fazer e limitar ou não fazer e diluir?, **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1982, p. 32.

TÁVOLA, Artur da. Na televisão tudo é impossível..., **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1982, p. 42.

TAVOLA, Artur. "O Rebu": um convite para debate. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1974.

TAVOLA, Artur. Achas O Rebu complicado? **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1974.

TAVOLA, Artur. As primeiras impressões de O Rebu, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 238, 11 de dezembro de 1974, p. 66.

TAVOLA, Artur. As regras do jogo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 dezembro 1974.

TAVOLA, Artur. Bráulio e O Rebu. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 de novembro de 1974.

TÁVOLA, Artur. Brilhante mesmo tendo acabado deixa um eco: o do interessante personagem Inácio, merecedor de alcances e meditações. Veja se concorda. **Revista Amiga**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 621, 14 de abril de 1982. p. 66.

TAVOLA, Artur. Faça de você mesmo o seu laboratório. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de abril 1975.

TAVOLA, Artur. Gosta do "Rebu" ou detestas? **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 dezembro de 1974.

TÁVOLA, Artur. O homossexualismo feminino em dimensão teledramatúrgica. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1979, p. 46.

TAVOLA, Artur. O Rebu: a realização. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 de abril de 1975.

TAVOLA, Artur. O Rebu: as atrizes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1975. p. 34.

TAVOLA, Artur. O Rebu: Começo de fim de papo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de abril 1975.

TAVOLA, Artur. O Rebu: o velho Mahler. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de abril 1975. p. 36.

TAVOLA, Artur. O Rebu: os atores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1975. p. 38.

TAVOLA, Artur. O Rebu: pró ou contra uma obra revolucionária, **Revista Amiga Tv Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 257, 23 de abril de 1975, p. 66.

TAVOLA, Artur. O Rebu: Viu ou não viu? (Tanto faz). **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de abril de 1975. p. 38

TÁVOLA, Artur. Paloma e a poesia que está faltando. **O Globo**, Caderno da TV, Rio de Janeiro, de 16 de setembro de 1979, p. 13.

TÁVOLA, Artur. Profissão difícil essa de autor de telenovela! **Revista Amiga TV Tudo**, Editora Bloch, Rio de Janeiro, nº 507, de 07 de fevereiro de 1980. p. 66.

ZIEMBINSKI: O SEGREDO DE MAHLER. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 de março de 1975. p. 10.

## Referências Bibliográficas

AGORA É QUE SÃO ELES. Entrevista Exclusiva com Elizabeth Savala. Disponível em: <http://agoraquesaoeles.blogspot.com.br/2012/03/e-l-i-z-b-e-t-h-s-v-l-o-que-era-para.html>. Acesso em março de 2012.

AGOSTINI, Adriana. **Lésbicas na TV: The L Word**. São Paulo: Malagueta, 2010.

ALMEIDA, Dalmer Pacheco. **Telenovela: o (in)discreto charme da burguesia**. Maceió: Edufal, 1988.

ALVES, Vida. **Vida Alves: depoimento** [ago. 2011]. Entrevistador: Guilherme Moreira Fernandes. Entrevista concedida para esta dissertação realizada no PRO-TV. 2011.

ALVES, Vida. **Vida... uma mulher!** São Paulo: Totalidade, 2002.

ANZUATEGUI, Sabina. **O grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970**. 2012. 152 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-graduação em Meios de Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2012.

BASBAHUM, Hersch. **Lauro César Muniz: solta o verbo**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2010.

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

BERNARDO, André e LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas do próximo capítulo: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil**. São Paulo: Panda Books, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRANDÃO, Cristina. A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela. In: SILVEIRA JR., Potiguara e COUTINHO, Iluska (orgs.). **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p.165-182.

BRANDÃO, Cristina. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces** Juiz de Fora: Ed. da UFJF; OPECOM, 2005.

BRITTO, Sérgio. **Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires (Argentina): Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona (Espanha): Paidós, 2007.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus editorial, 1986.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

COSTA, Jurandir Freire. **A face e o verso**: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Escuta, 1995.

DOURADO, Jacqueline Lima. **Rede Globo**: mercado ou cidadania? Teresina: Ed. UFPI, 2010.

DYER, Richard. **The culture of queers**. Routledge: London, 2002.

FAGUNDES, Coriolano de Layola Cabral. **Censura & Liberdade de Expressão**. São Paulo: Edição do autor, 1975.

FERNANDES, Guilherme e BRANDÃO, Cristina. A homossexualidade no teleteatro brasileiro. In: 9º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. **Anais...** Rede Alcar, UFOP: Ouro Preto, 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. 362f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

FERNANDES, Guilherme Moreira. A Homossexualidade na telenovela *Dancin' Days*: a estética camp e o “mordomo” na telenovela. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. **Anais...** Intercom, Unifor: São Paulo; Fortaleza, 2012b.

FERNANDES, Guilherme. Bráulio Pedrosa: um autor pouco lembrado [Parte I]. **Posso Contar Contigo?** 19 de julho de 2013. Disponível em: <http://possocontarcontigo.blogspot.com.br/2013/07/braulio-pedrosa-um-autor-pouco-lembrado.html>. Acesso em novembro de 2013. 2013a.

FERNANDES, Guilherme. Bráulio Pedrosa: um autor pouco lembrado [Parte I]. **Posso Contar Contigo?** 06 de setembro de 2013. Disponível em: <http://possocontarcontigo.blogspot.com.br/2013/09/braulio-pedrosa-um-autor-pouco-lembrado.html>. Acesso em novembro de 2013. 2013b.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**: revista de História, nº5. Rio de Janeiro: PPGHIS-UFRJ, 2002. p. 251-283.

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FILHO, Daniel. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FLORES, Fúlvio. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas**: *The Children's Hour* e *The Little Foxes* de Lillian Hellman. 2008. 217f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da História da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula G. e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação e história: interfaces e novas abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad X; Globo Universidade, 2008. p. 127-144.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2008.

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

GOMIDE, Silvia del Valle. **Representações das identidades lésbicas em Senhora do Destino**. 2006. 210f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

HELLMAN, Lillian. The Children's Hour. In: \_\_\_\_\_. **The Collected Plays**. Boston; Toronto: Little; Brown and Company, 1971. p. 5-71.

LIMA, Delcio Monteiro de. **Os homoeróticos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação: revista do Curso Gestão de Processos Comunicacionais**, do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP, São Paulo: ECA-USP, v.1, n.26, p. 17-34, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. In: **MATRIZES: revista semestral do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**, São Paulo: ECA/USP/Paulus, ano 3, nº 1. p. 21-47, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MAFFESOLI, Michel. Homossocialidade: da identidade às identificações. **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades**, publicação semestral do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: Ed. UFRN, ano 1, vol 1, p. 15-25, 2007.

MAIA, Helder Thiago C. Bob Bocall: a boneca-pretinha prisioneira da boate Sassaricando. **Revista Litteris** nº 05. UFF: Niterói, 2010.

MALU MULHER. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006. 2 DVDs

MARCELINO, Douglas Atilla. **Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime militar**. 2004. 72f. Monografia de Graduação (Graduação em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MARINHO, Euclides. Euclides Marinho. In: MEMÓRIA GLOBO. **Autores: histórias da teledramaturgia**. São Paulo: Globo, 2008. vol. 1. p. 318-357.

MARQUES DE MELO, José. A Legitimação da Telenovela pela Mídia Impressa Brasileira, 1964/1997: Estudo comparativo do comportamento editorial de jornais e revistas brasileiros em relação às telenovelas de maior impacto nacional nas décadas finais do século XX. In: I COLÓQUIO BRASIL-CANADÁ DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais...** Intercom, UNEB: São Paulo; Salvador, 2002.

MARQUES DE MELO, José. **Televisão brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção.** São Paulo: Cátedra Unesco/Unesp de Comunicação; Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, 2010.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo**, vol.1: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MOREIRA, Sônia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. . In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2006. p. 269-279.

NORBERTO, Natalício. **Assim na Terra como no Céu – Dias Gomes.** Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo.** Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

OLIVEIRA SOBRINHO. José Bonifácio de. **O livro do Boni.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OLIVEIRA, Ronali Iris S. Mendonça em dois momentos: a personagem da telenovela *Bebê a Bordo*. In: VII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. **Anais...** UFBA: Salvador, 2011.

PACE, Eliana. **Geórgia Gomide: uma atriz brasileira.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 125-150.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira.** 2005. 246f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

QUEIRÓZ, Adolpho. **TV de Papel: a imprensa como instrumento de legitimação da televisão.** 3ª ed. São Bernardo do Campo: Cátedra Unesco/Methodista de Comunicação, 2010.

SARQUES, Jane. **A ideologia sexual dos Gigantes.** 1981. 278f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília UnB, Brasília, 1981.

SARTRE, Jean Paul. **Entre Quatro Paredes**. São Paulo: Civ. Brasileira, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e Realidade**: Revista quadrimestral da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – nº 16. Porto Alegre: UFRS, 1990.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso**: audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **País da TV**: a história da televisão brasileira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

SILVA, Flávio Luís Porto e. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: Idart, 1981.

SIMÕES, Júlio e FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris**: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2009.

SONTAG, Susan. **Notes on “Camp”**. 1964. Disponível em: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncamp-1964.html>. Acesso em 11/09/12.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1996.

TÁVOLA, Artur. Televisão e Sociedade. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela e ALMEIDA, Candido J. M. (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 139-146.

TELEDRAMATURGIA. Site idealizado e mantido por Nilson Xavier. <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>. Acesso em novembro de 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TREVIZANI, William Caldas. **O discurso da telenovela sobre a homossexualidade**. 2002. 106f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2002.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia e PINHEIRO, Marta. (org.) **Sociedade e comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 31-50.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968 – 1979). 2010. 121f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.

VITORIANO, Helciclever B. S. **Navalha na carne entre quatro paredes**: imagens especulares e infernais. 2012. 224f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais. Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

VIVAS, Thiago B. A Representação de Personagens Não-Heterossexuais nas Telenovelas da Década de 80: apresentação da pesquisa e de seus primeiros resultados. SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, XXIX, 2010, Salvador. **Resumos**. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://www.culturaesociedade.com/cus/>.

WASSERMANN, Jakob. **O caso Maurizius**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

WILDER, Billy. **Crepúsculo dos Deuses** (Sunset Boulevard). P&B. EUA, 1950. 110 mim. Paramount Pictures, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estados Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. p. 7-72.

WYLER, William. **Infância** (The Children's Hour). P&B. EUA, 1961. 108 mim. Versátil Home Vídeo do Brasil, 2009.

WYLER, William. **Infância** (These Three). P&B. EUA, 1936. 93 mim. Cult Classic, 2010.