



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

A TEMATIZAÇÃO E AS REPRESENTAÇÕES DA
HOMOSSEXUALIDADE NA TELENÓVELA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em
Ciências da Comunicação, Media e Jornalismo

Por

Carolina Ferreira da Silva

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2022



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

A TEMATIZAÇÃO E AS REPRESENTAÇÕES DA
HOMOSSEXUALIDADE NA TELENOVELA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,
Media e Jornalismo

Por

Carolina Ferreira da Silva

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Professora Doutora Catarina Valdigem

Setembro de 2022

Resumo

O ano de 2010 é marcado pela aprovação, em Assembleia da República, do acesso ao casamento civil entre pessoas do mesmo sexo. Este foi ainda um momento-chave não só no que diz respeito à luta dos direitos LGBTQIA+ como também de viragem na forma em como os argumentistas começaram a tratar e a incluir a temática da homossexualidade nos seus guiões e, principalmente, a forma como esta viria a ser representada no grande ecrã.

Procura-se, assim, no presente estudo responder à questão de investigação: *“De que forma é que a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em Portugal veio interferir nas representações na telenovela portuguesa?”*. A pertinência desta investigação está relacionada com o facto de ser ainda um tema pouco explorado no caso português uma vez que é considerado tabu.

De forma a contextualizar-se a importância deste processo de mudança no âmbito da produção de telenovelas, a presente revisão de literatura contempla três grandes áreas que servem de alicerce para a temática deste estudo: a ficção televisiva e a telenovela; a tematização e as representações na telenovela e a homossexualidade na sociedade portuguesa: valores e representações. No que concerne à metodologia, esta é realizada em termos qualitativos, alicerçada em entrevistas a guionistas e atores e incluindo ainda uma análise categorial das duas telenovelas em estudo: *“Ninguém Como Tu”* e *“O Beijo do Escorpião”*.

A análise das telenovelas e das entrevistas realizadas permite concluir que a aprovação do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo veio permitir que os argumentistas pudessem tratar a temática com maior liberdade e naturalidade e assim legitimar a inclusão de cenas cada vez mais próximas da realidade.

Palavras-Chave: Televisão; Telenovela; Tematização; Representações; Homossexualidade.

Abstract

In 2010 Portuguese Parliament approved same-sex civil marriage. This legal deliberation was a turning point for the LGBTQIA+ rights fight and for telenovela scriptwriters, who started treating and including the theme of homosexuality in their scripts, hence changing the way the topic was represented on the small screen.

Consequently, this study seeks to answer the following research question: "How did the legalization of same-sex marriage in Portugal interfere with the representations of homosexuality in Portuguese telenovelas? The relevance of this research is related to the fact that this is still an underexplored theme in the Portuguese case since it is considered taboo.

To better understand the importance of this change process in the production of telenovelas in Portugal, we have drawn on a literature review that contemplates three significant areas: television fiction and telenovela; thematization and representations in telenovela; homosexuality in Portuguese society: values and representations. A qualitative methodology was used, based on interviews with scriptwriters and actors as well as on a categorical analysis of two telenovelas "Ninguém Como Tu" and "O Beijo do Escorpião". While the former telenovela was aired before the legal approval of same-sex marriage, the latter was broadcast after that.

The research conclusions show that the approval of same-sex civil marriage enabled the scriptwriters to treat the theme with greater freedom and naturalness by including more realistic scenes on the screen.

Keywords: Television; Telenovela; Thematization; Representations; Homosexuality.

Agradecimentos

À minha mãe, a pessoa mais pura, honesta e generosa que alguma vez conheci. Obrigada por estares sempre do meu lado e nunca me deixares cair!

Ao meu pai, por todas as palavras de apoio e motivação e por compreender o meu feitio melhor que ninguém, uma vez que foi dele que o herdei.

Ao meu segundo pai, porque não é toda a gente que tem sorte de ter dois pais, por ter acompanhado o meu crescimento e por me ter tratado sempre como sua filha.

A toda a minha família, por serem um pilar fundamental na minha vida.

A ti, António, por todo o amor, paciência e otimismo infindável que tiveste ao longo destes meses. Por seres a calma para o meu desassossego e por nunca me deixares desistir de mim própria.

Ao João, por me salvars à última da hora com a tua magia informática e amizade ao longo de todos estes anos.

À minha orientadora, a Professora Doutora Catarina Valdigem, que me acompanhou ao longo de toda esta exigente jornada. Agradeço toda a sua disponibilidade, apoio, paciência e pelo seu profissionalismo exímio.

Índice

Introdução.....	1
1. A ficção televisiva e a telenovela	5
1.1 Os géneros televisivos, ficção e formatos	5
1.2 A telenovela.....	9
1.3 A telenovela em Portugal	16
2. A tematização e as representações na telenovela	20
2.1 Tematização e agenda-setting.....	21
2.2 As representações e identidades na telenovela	26
3. A homossexualidade na sociedade portuguesa: valores e representações.....	33
3.1 As representações da homossexualidade e respetivos enquadramentos legais num país em transição	33
3.2 As representações da homossexualidade nos media em Portugal	36
3.3 Imagens da homossexualidade na telenovela portuguesa: uma evolução crescente desde 2000	40
4. Metodologia.....	44
4.1 Objeto de estudo, objetivo, pergunta de partida e hipóteses de investigação .	44
4.2 Estratégias Metodológicas	45
5. Análise de Resultados.....	51
5.1 Análise categorial das telenovelas em estudo.....	51
5.1.1 A homossexualidade em análise numa amostra de cenas de “O Beijo do Escorpião”	52
5.1.2 “Ninguém como Tu” em análise: uma predominância do parâmetro discursivo e a ausência de representações físicas	61
5.2 Análise da perspetiva dos argumentistas e atores.....	71
Conclusão	77
Referências Bibliográficas.....	80
Anexos	87

Índice de Tabelas

Tabela 1: Análise categorial das duas telenovelas que integram o universo do objeto de estudo: “Ninguém Como Tu” e “O Beijo do Escorpião”67

Tabela 2: Análise da perspectiva de argumentistas: Rui Vilhena e João Lacerda Matos.....73

Introdução

A telenovela faz parte do quotidiano dos portugueses há mais de quatro décadas, momento em que foi emitida a primeira telenovela brasileira em Portugal, “Gabriela, Cravo e Canela”, em 1977, na RTP. O público rendeu-se, desde este momento, a este género de ficção contribuindo para que o serviço público, no início da década de 90, mais concretamente em 1992 com o aparecimento da primeira estação privada – SIC - comesse a apostar mais no género, incluindo-o num dos segmentos mais importantes das suas grelhas de programação – o horário nobre. Um ano mais tarde surge uma nova estação privada – a TVI – que viria a fazer parte da concorrência com a sua forte aposta na ficção nacional.

A transmissão de “Gabriela, Cravo e Canela”, em 1977, surge num período de transição para a sociedade portuguesa, no qual se encerra o capítulo do regime ditatorial que se viveu até 1974 e se procura uma normalização do regime democrático. Assistia-se a um momento em que os temas da agenda dos media se centralizavam em questões políticas, lutas partidárias e reformas, sobretudo a agrária e a reforma da imprensa e ainda questões que vinham a ser reivindicadas pelos movimentos feministas que começam a aparecer.

De notar que este período que se seguiu a 1977 estava também caracterizado pelo facto de o Estado ser detentor de grande parte dos meios de comunicação, tanto da RTP e da RDP como da própria imprensa – o Diário de Notícias, o Século, o Diário Popular, a Capital, O Jornal de Notícias, o Jornal, Record e o Rádio Clube Português. Para além destes, observava-se ainda a presença de um Estado intervencionista em outros meios, como era o caso o Diário de Lisboa, Comércio do Porto e Primeiro de Janeiro. Por sua vez, sob alçada privada existia apenas a Rádio Renascença (devolvida à Igreja Católica em 1976), o semanário Expresso, O Jornal e o Tempo.

Todos estes meios de comunicação da imprensa escrita publicaram sobre o fenómeno “Gabriela, Cravo e Canela”, seguindo as três fases do processo de agendamento: a fase de lançamento, da tematização e do encerramento. Ao estudar estas três fases chega-se à conclusão de que “Gabriela” foi um fenómeno do ponto de vista da coesão social, em

função da interação que a liga à sua audiência, numa fase em que o número de aparelhos televisivos por mil habitantes ainda rondava apenas os 150 (Barreto & Preto, 1996). Houve, assim, a necessidade, da sociedade se unir para uma fruição conjunta do produto de ficção, fosse em cafés ou em associações.

Para além de contribuir para processos de coesão social, “Gabriela” foi também o testemunho da emancipação feminina e da libertação moral e física da mulher cujo papel ainda estava reduzido a questões domésticas e familiares (Mazzioti *et al.*, 1996; Policarpo, 2006; Ronsini, 2016).

É um pouco desta emancipação que se transpõe para o presente trabalho – uma emancipação ao jeito de *coming-out* – e a forma com esta temática tem vindo a ser retratada na telenovela portuguesa ao longo das últimas duas décadas.

Assim, a presente investigação foi motivada pela ambição de compreender a evolução das representações da homossexualidade na telenovela portuguesa, na sequência da aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010. Para isto será necessário compreender melhor de que forma é que este fenómeno contribuiu para o modo como os argumentistas (re)construíram os seus guiões e como as representações da homossexualidade se mantiveram, ou não, (in)alteradas.

As representações da homossexualidade na telenovela começaram a ganhar destaque, de uma forma mais notória, a partir de 2004, em telenovelas da TVI com a exibição de “Mistura Fina” (28 de novembro de 2004), a segunda temporada da série infantojuvenil “Morangos com Açúcar” e as telenovelas “Ninguém como Tu” (3 de abril de 2005), “Mundo Meu” (25 de junho de 2005). Em todas elas fazia-se notar a presença da temática da homossexualidade, ainda que em momentos distintos e com representações distintas.

Esta dissertação procura debruçar-me sobre duas telenovelas portuguesas - “Ninguém Como Tu” e “O Beijo do Escorpião” – exibidas na TVI em 2005 e 2014, respetivamente. Ambas apresentam especificidades e características ao nível da produção e realização, bem como de receção por parte dos telespectadores que suscitaram muito interesse para esta pesquisa.

Considerou-se que as duas telenovelas supracitadas constituem brilhantes exemplos da forma como as imagens da homossexualidade têm vindo a ser tratadas nos produtos de ficção. Ainda que a linha temporal que separa as duas telenovelas corresponda a um período de nove anos, tanto “Ninguém Como Tu” como “O Beijo do Escorpião” representam duas realidades dicotómicas, onde a homossexualidade é contrastada com os valores conservadores da sociedade em que ganha expressão.

A presente dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro debruça-se sobre a evolução da ficção televisiva e da telenovela enquanto géneros de ficção. De seguida, faz-se um balanço do percurso da telenovela em Portugal e do seu progresso a par com o regime social e político que se vivia até 1974. Este capítulo faz ainda referência à história do género para além de 1974, com especial foco na década de 90, em que surgem as estações privadas – SIC e TVI – e começa a notar-se a concorrência entre ambas.

O capítulo dois, por sua vez, discute sobre a hipótese do *agenda-setting* e a forma como os media organizam a sua agenda. Esta revisão da literatura alerta ainda para o poder dos media enquanto veículos de informação de todo o tipo de temáticas e a forma como estes tratam os conteúdos, ao ponto de interferir com as representações sociais.

No terceiro capítulo são exploradas as imagens da homossexualidade nos media e, numa segunda fase, as respetivas representações na telenovela portuguesa. Ao longo deste momento estabelece-se uma cronologia que denota os vários momentos em que a orientação sexual começou a ser discutida junto da sociedade e principalmente, sob o ponto de vista da Igreja Católica. É também neste capítulo que se torna evidente a forma como o corpus de estudo se encontra apresentado e representado no grande ecrã e como é esta receção por parte do público.

Por sua vez, no quarto capítulo é exposta toda a estratégia metodológica que sustenta o trabalho. O desenho da pesquisa é aqui explicitado, bem como os recursos – entrevistas e episódios das telenovelas - aos quais se tiveram ou não acesso para o desenvolvimento da presente investigação. Também aqui é referido o objeto de análise, respetivas hipóteses de investigação, pergunta de partida e ainda os passos adotados.

O quinto capítulo vem apresentar a análise dos dados/resultados, dividindo-se em dois subcapítulos – um relacionado com a análise categorial e de conteúdo das duas telenovelas em estudo e o outro com a análise das entrevistas realizadas aos argumentistas e atores. Neste capítulo incluem-se duas grelhas de análise, uma relacionada com as perspetivas dos dois argumentistas face às suas obras e em relação à temática, e outra onde se comparam elementos técnicos de ambas as telenovelas, como o tipo de contacto, os aspetos técnicos, o número de personagens envolvidos, o cenário, entre outros.

Finalmente, será apresentada a conclusão do trabalho, atentando nos objetivos propostos para a investigação e verificando se os mesmos foram alcançados. Para além da resposta à pergunta de partida e da confirmação das hipóteses propostas, serão também sugeridas algumas propostas para trabalhos futuros dentro da área dos estudos de ficção e, em particular, da telenovela portuguesa na representação da temática da homossexualidade.

A presente dissertação de mestrado procura ser um contributo para o campo das ciências sociais, em particular dos estudos televisivos e da telenovela portuguesa. Não obstante, o estudo tem um principal foco numa temática específica, como é o caso das representações da homossexualidade na telenovela portuguesa, uma vez que é um tema pouco explorado em Portugal. Assim, esta investigação pretende acrescentar valor aos trabalhos já desenvolvidos sobre a telenovela portuguesa, à luz de uma perspetiva assente nas representações de um tema tabu como continua a ser a homossexualidade.

1. A ficção televisiva e a telenovela

O produto telenovela sofreu imensas transformações desde a sua génese. Nascida no âmbito da comercialização, tornou-se, ao longo do tempo, uma produção industrializada da cultura, adaptando-se às mudanças históricas, culturais e sociais que decorreram da evolução de novos paradigmas sociais.

O que se pretende, neste primeiro capítulo é, numa primeira fase, é compreender o conceito de género¹ televisivo e caracterizar os diferentes tipos de géneros e formatos deste médium, discutindo, na literatura existente, a importância destes géneros para a sociedade portuguesa e encontrando aquele que será o lugar da ficção televisiva e em especial, da telenovela.

Posteriormente, numa segunda parte do capítulo, percorrer-se-á todo aquele que foi o caminho do género em estudo: desde o aparecimento e a apreciação do folhetim nas edições impressas, a radionovela, a *soap opera* e finalmente, a telenovela.

1.1 Os géneros televisivos, ficção e formatos

Segundo Torres (2011), a televisão apresenta várias especificidades tais como a diversidade de géneros, criando programas assentes em três esferas: a realidade (notícias, reportagens, documentários), o jogo (desportos, *reality shows*) e a ficção (drama, comédia); a segmentação dos conteúdos, dividindo-os em pequenas frações para garantir a atenção do telespectador; a transformação de ideias abstratas em narrativas complexas e imagens concretas; o foco na comunicação, através da oralidade e do discurso, apostando numa comunicação de proximidade; a personalização dos temas, entre outros.

Os conceitos de géneros e formatos televisivos não são, portanto, estanques, pelo que a literatura existente dá conta desta variabilidade do conceito e da dificuldade dos demais autores em defini-los. É por isso que, Martín-Barbero (2006a) dá conta do obstáculo que

¹ Nota para dar conta da distinção entre género ficcional/televisivo e género relativo à identidade do sujeito e do sexo. Na presente investigação, sempre que é utilizada esta nomenclatura pressupõe-se a referência ao género televisivo. Esta distinção não é possível de outra forma uma vez que, ao contrário da língua inglesa, que tem a nomenclatura *genre* e *gender*, a língua portuguesa não apresenta esta diferenciação. Assim, neste contexto, género refere-se ao tipo ficcional em questão e identidade de género aos posicionamentos de identidade associado ao sexo.

é tratar o conceito de gênero como uma categoria textual ou como uma categoria cultural. É quase como se houvesse uma necessidade imperativa de estabelecer uma ligação entre ambas as perspectivas para que se consiga garantir uma aproximação mais concreta do que pode ser o conceito mais completo deste *corpus* e, até, do próprio fluxo de narrativas televisivas:

“Claro que a noção de gênero que estamos trabalhando tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como ‘propriedade’ de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo. No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra no texto, mas sim pelo texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência [...] A consideração dos gêneros como fato puramente ‘literário’ – não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para análise dos textos massivos e, em especial, dos televisivos.” (Martín-Barbero, 2006a, p. 303-304).

Os modos de recepção, os sistemas de atenção dos espectadores, a importância atribuída ao programa e os critérios de programação são quatro indicadores que estão associados à função comunicativa de cada gênero televisivo (Fernandes, 2001: 118). Neste sentido a definição do gênero supera a dimensão textual do conteúdo que veicula, requerendo a compreensão da lógica de produção, programação, bem como os sentidos e apropriações produzidos em seu redor.

É nesta medida que Lopes (2010) defende que a ficção televisiva não deve ser refletida com base numa história específica, numa produção de gênero concreta, mas antes no corpus integral e fluxo das narrativas ao longo do tempo em que assume a função de preservar, construir e reconstruir um “senso comum” da vida cotidiana (Lopes, 2010). No fundo são as histórias que estão por detrás das narrativas televisivas que levam a audiência a estabelecer uma relação com a ficção, não só porque o público é desafiado a compreender e a interpretar os argumentos, como também o despoletar de uma partilha quotidiana sobre as temáticas variadas que neles são abordadas e ainda a construção de estímulos, sugestões e modelos de comportamento que podem ser extraídos dos textos e que são reconhecidos como importantes mecanismos nos processos de construção da identidade (Lopes, 2010).

Segundo Martín-Barbero (1993), o gênero seria o lugar onde acontece a osmose entre os formatos comerciais e as matrizes culturais, isto é, o gênero assumia-se como uma

estratégia de comunicação com a capacidade de organizar e compreender as valências dos emissores e dos recetores. Mittell (2004), por outro lado, sugere nos seus estudos que os géneros televisivos estão ligados a processos culturais, levando a que as questões relacionadas com o género e/ou formatos sejam vistas enquanto construções sociais e muitas vezes até, “hierarquias de gosto” (Bourdieu, 2010). As práticas de consumo estão dependentes de gostos e/ou de preferências e, portanto, associadas a uma classe ou fração de classe (Bourdieu, 2010). São estas preferências que têm o poder de unir todos aqueles que partilham condições objetivas parecidas e de afastar todos os outros que preconizam diferenças inevitáveis. O gosto, para Bourdieu (2010), é a aversão, a intolerância às preferências dos outros.

Por sua vez, Feuer (1987) referiu que os géneros são “construções ideológicas que fornecem e reforçam uma pré-leitura”. Os géneros assumem-se, assim, enquanto matrizes de leitura para as quais é necessária a compreensão que leva à identificação do próprio género. Como refere Martín-Barbero (1997), do lado da leitura, a base da competência é o cruzamento que se estabelece entre géneros e tempos.

Os investigadores do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Lopes & Orozco Gómez, 2016), consideram que a ficção deve ser considerada um género televisivo, colocando-a no mesmo patamar que outros géneros como é o caso da informação, do entretenimento, e de tantos outros. No entanto, há que referir que para estes investigadores os formatos de ficção apresentam um subgénero: drama, romance, suspense, comédia romântica, entre outros. Outros autores como Pallottini (1998) e Balogh (2002) defendem também a premissa de que a ficção deve ser considerada como um género independente do entretenimento.

Por outro lado, quando se fala em formato, fala-se em lógica de construção e de produção, de regras e diretrizes que devem ser seguidas de forma a materializar o modelo de um programa de televisão. Nas últimas duas décadas temos vindo a assistir ao licenciamento e, conseqüentemente, a adaptações de formatos estrangeiros em Portugal, como é o caso de *reality-shows* como o “Big Brother”, o “The Voice”, o “Factor X”, “Got Talent”, “Masterchef” ou até “Casados à Primeira Vista”. Em primeiro lugar, o que une este tipo de formatos é o sucesso assumido nos países onde já foram feitas estas adaptações, conferindo quase que uma garantia a outros que pretendam avançar com estas

implementações. No caso da telenovela em específico não é só o sucesso que faz com que a sua exportação seja tão almejada, mas sim outros fatores como a cultura e a própria língua. John Sinclair (2000) alerta para esta questão, que os mercados que partilham a mesma língua – regiões geolinguísticas – têm uma vantagem estratégica na introdução destes produtos mediáticos. Um bom exemplo a notar é a relação de Portugal com as suas ex-colónias, principalmente no que concerne a questões linguísticas e socioculturais.

Para Aronchi de Souza (2004) o formato é uma nomenclatura específica para identificar a forma de produção de um género televisivo: são os diversos formatos que compõem o género. Assim, as séries, as telenovelas, as minisséries e filmes devem ser considerados formatos televisivos que integram o género ficção. O género assume-se, portanto, enquanto elemento diferenciador, que permite o telespectador distinguir aquilo que vê ao fazer *zapping* (Torres, 2011).

Por sua vez, a organização internacional de reconhecimento e proteção dos formatos - *The Format Recognition and Protection Association* (FRAPA) - define formato como “um tipo específico de propriedade intelectual que permite e orienta a replicação da ideia original em iterações subsequentes através dos meios de comunicação, plataformas e territórios”. A associação alerta para o facto de, em televisão, os formatos serem reconhecidos através de um conjunto claro de elementos que se repetem. Estes elementos podem incluir a sua estrutura narrativa, a construção de personagens, as orientações de *set* e iluminação, os desenhos gráficos, música e efeitos sonoros e quaisquer outros que permita aos utilizadores do formato reproduzir o conceito original.

Assim, conclui-se que a telenovela é, segundo a sua lógica de construção, produção e realização é, também, um formato televisivo. A telenovela constitui um produto de ficção de elevada rentabilidade, e isso é perceptível através das repetições – funcionam enquanto produtos de *stock* – os custos são compensados duplamente – aquando da sua estreia e mais tarde, no momento da sua retransmissão (Torres, 2011). No entanto, não foi apenas a sua vertente económica que motivou a aposta consecutiva no género, mas sim a adesão dos indivíduos à ficção seriada, que resultou no estabelecimento de laços de confiança junto das produtoras que continuaram a oferecer este produto, com cada vez mais diversidade (Torres & Burnay, 2014).

1.2 A telenovela

A telenovela é um dos mais importantes e populares formatos de entretenimento feitos para televisão e a prova disso é o facto de todas as estações generalistas portuguesas integrarem este formato nas suas grelhas televisivas em *prime-time*. O reconhecimento da telenovela enquanto género ficcional ocorre mais regularmente quando esta é referida como um romance traduzido para a televisão, um folhetim, uma fotonovela e uma série (Ortis, Borelli e Ramos, 1991).

É de notar que, perante a diversidade de posições na literatura acerca do conceito de telenovela enquanto formato ou género – como visto anteriormente-, torna-se necessário adotar uma das nomenclaturas que permita defini-la daqui para a frente. Assim, a telenovela irá assumir-se como um formato, tendo em conta todas as especificidades associadas à sua lógica de produção, construção, estrutura narrativa e própria construção de personagens.

Se a telenovela tivesse a sua própria árvore genealógica, esta teria certamente como primeiro elemento o folhetim. O folhetim surgiu em França, no início do século XIX e tinha como principal objetivo contar histórias. A sua primeira aparição acontece na imprensa escrita, em particular, nos jornais, onde os capítulos das narrativas ocupavam os rodapés das edições diárias (Torres, 2015). Uma das peculiaridades do folhetim era a sua possibilidade de recorte, o que permitia com que o leitor guardasse os vários pedaços da narrativa à medida que a história ia sendo construída. Torres (2015) refere que todas as edições do folhetim acabavam com uma cena de suspense, que funcionava como ponte para o dia seguinte, levando o leitor à compra da edição consequente. Estas narrativas não eram usualmente escritas do início ao fim, pelo que muitas vezes os autores iam fazendo alterações à medida que recebiam *feedback* e *inputs* dos seus leitores. Isto leva a que estas publicações ganhassem uma nova dimensão comercial, cuja dependência face ao leitor se fazia notar. Mais tarde, o folhetim era submetido ao processo de transmediação, caracterizado por Henry Jenkins (2003; 2006^a) ou de remediação (Bolter & Grusin, 1999) como um modo de dispersar uma história através de vários meios – neste caso, o folhetim seria publicado na forma de livro.

No entanto, há que referir que características do melodrama não surgiram com o folhetim; o melodrama tem origens nos espetáculos populares das feiras, nos meados do século XVIII, assentes numa literatura oral que privilegiava os contos de medo e mistério (Martín-Barbero, 2003). Para Martín-Barbero (2003), a estrutura dramática do melodrama apoiava-se em quatro sentimentos basilares: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso, cada um personificado por personagens arquétipos que identificassem cada um destes – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo.

A rádio foi conquistando a sua popularidade e a possibilidade de o folhetim assumir uma nova forma tornou-se possível: surge o folhetim sonoro – um novo herdeiro do folhetim. Quando se verificou a transmediação do meio impresso para o meio sonoro, registaram-se várias alterações na forma de apresentação do folhetim, derivadas das particularidades da rádio. Neste meio, os diálogos eram mais curtos, construídos de uma forma mais simples e os sons eram explorados de todas as formas. Também a possibilidade da utilização de efeitos sonoros conferia à radio uma singularidade que até ali não existia.

“Trata-se de um meio cego, mas que pode estimular a imaginação [...] Ao contrário da televisão, em que as imagens são limitadas pelo tamanho da tela, as imagens do rádio são do tamanho que você quiser. Para o escritor de peças radiofónicas, é fácil nos envolver numa batalha entre duendes e gigantes, ou fazer a nossa espaçonave pousar num estranho e distante planeta. Criada por efeitos sonoros apropriados e apoiada pela música adequada, praticamente qualquer situação pode ser trazida ao ouvinte” (McLeish, 2001:15).

Em Portugal, os folhetins sonoros, nomeadamente os da Emissora Nacional, ganham expressão e assumem uma “média de 30 episódios e duração diária de 15 a 20 minutos” (Santos (2017) servindo essencialmente para versar textos da literatura portuguesa e dar destaque aos vários heróis da nação – fossem eles ligados à cultura, política ou religião. Por sua vez, a radionovela, com uma duração superior e com uma média de 50 a 200 episódios e assente em temas como “amor, casamento, maternidade, infidelidade e separação” distinguia-se do folhetim, sendo ainda mais popular, principalmente entre o público feminino e de carácter mais comercial (Chignell, 2009: 49).

A radionovela nasce assim partir das *soap operas* radiofónicas americanas, que fazem parte da estratégia de vendas das empresas de produtos de limpeza e higiene. Os primeiros

passos da *soap opera* surgem nos Estados Unidos da América, em dramas curtos, com cerca de quinze minutos, transmitidos em horário diurno.

Logo depois de surgirem no mercado norte-americano, as *soap operas* começam a fazer parte do dia-a-dia das mulheres latino-americanas. Só em 1931, é que as *soap operas* radiofônicas são batizadas de radionovela, com estreia em Cuba (Calabre, 2007). O público-alvo das radionovelas acaba por ser o mesmo do das *soap operas*: o feminino. No entanto, o formato dos dois é diferente uma vez que as radionovelas trabalhavam, normalmente, histórias abertas e múltiplas tramas paralelas, ao contrário das *soap operas*, que incluíam um número mais reduzido de personagens e em que a trama se focava quase se exclusivamente nestes núcleos – muitas vezes famílias ou comunidades-, explorando romances que pareciam não ter fim.

“Do ponto de vista do formato, essas histórias constituíam um seriado em capítulos diários unitários, com começo, meio e fim, entremeados por comerciais. Centrados num número pequeno de personagens principais que permanecem na trama da estreia até o final, esses capítulos enfocam situações diferentes encenadas num mesmo set, representado por uma fazenda, um hotel ou um solar. Romances que parecem não ter fim desenrolam-se por anos a fio, transformando os atores em mitos, completamente identificados com suas personagens pelo público ouvinte. Algumas vezes, um seriado transformava-se em outro, com a transposição das personagens principais para nova saga, dando a impressão de serem todas as *soaps* uma única e interminável narrativa” (Costa, 2000:137-138).

Depois de Cuba, o género surge na Argentina, em 1935, que se tornou num epicentro produtor e exportador de radionovelas, principalmente daquelas que exploravam temáticas sentimentais. Só mais tarde é que o género chega ao Brasil, muito por falta de um sistema radiofónico bem estruturado. Quando finalmente têm os meios, em 1941, a produção começa a transmitida na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e o povo brasileiro prova o produto cubano, ainda que, mais tarde reconheça que “os textos cubanos fossem excessivamente dramáticos” (Calabre, 2007:51).

No contexto português, as radionovelas surgem depois dos folhetins radiofónicos. Já na década de 1940, a Emissora Nacional transmitia a primeira adaptação de um romance. – *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis (Maia, 2009). Embora populares, os folhetins eram produções de elevado custo pelo que a Emissora Nacional acabou por interromper a sua produção e transmissão até 1954. Uma das soluções encontradas pelas estações de

rádio privadas em Portugal para superar os elevados custos de produção dos folhetins foi a adaptação das *soap operas* latino-americanas, resultando em novelas radiofónicas cujo sucesso foi indiscutível. As principais razões para isto eram, essencialmente, as mesmas que nos outros países, o seu teor melodramático e as suas tramas românticas, apelando a um público predominantemente feminino, como é o caso da radionovela *Simplesmente Maria*, emitida pela Rádio Renascença, que foi um verdadeiro êxito nos anos 70 (Torres, 2012). Esta radionovela, cuja transmissão se iniciou em 1973 e se estendeu além do 25 de abril de 1974, foi um dos maiores fenómenos de popularidade da rádio, não só em Portugal como também noutros países que procederam à sua adaptação (Santos, 2017). *Simplesmente Maria* era baseada na história real de uma cidadã argentina, filha de uma família humilde, que deixa a sua aldeia para procurar melhores condições de vida na cidade – o binómio campo/cidade que continua ainda a ser utilizado por parte dos argumentistas aquando da escrita dos seus guiões. A história de Maria era, no fundo, o espelho da realidade social que se vivia ao longo das décadas de 1950 e 1960, quando as mulheres se deslocavam para a “grande cidade” – Lisboa – para trabalhar nas casas abastadas (Santos, 2017).

A reação por parte do público a este êxito radiofónico foi tão grande que se verificou uma dificuldade em distinguir a realidade da ficção. De notar que o público vivia tanto a história de Maria que, a determinado momento, num episódio em que esta estaria prestes a ter um bebé, chegaram às instalações da Rádio Renascença enxovais luxuosos para serem oferecidos ao bebé. O mesmo aconteceu noutro episódio em que Maria estaria prestes a casar, com o envio de alianças em ouro com o nome de Maria e do seu futuro marido gravadas na aliança. A par disto, também em 1973, foi produzida uma revista semanal, a *cores*, com o nome da própria radionovela – uma vez que esta apresentava características como tal - onde constavam os vários capítulos. No que concerne à banda sonora, a cantora portuguesa Tonicha, interpretou a adaptação do genérico original e chegaram até a ser produzidos discos cuja venda rapidamente foi bem-sucedida junto do público.

O êxito do folhetim sonoro e posteriormente da radionovela acabou por cair em declínio com o aparecimento da televisão e, conseqüentemente, da sua versão audiovisual, a telenovela (Torres, 2012). A primeira tentativa de adaptar os folhetins radiofónicos ao novo formato surge, nos anos 40, nos Estados Unidos da América. Para Ortiz (2001), a

telenovela acaba por constituir uma extensão da radionovela que, no entanto, se revelou não ser preferida por parte dos telespectadores. Depois de várias experiências fracassadas, com uma audiência muito mais baixa do que seria de prever, começaram a ser produzidas as *soap operas* feitas e criadas para a televisão – constituindo um verdadeiro sucesso. A grande diferença entre as *soap operas* televisivas e as telenovelas estaria na quantidade de episódios – a *soap opera* era escrita com o objetivo de durar tanto tempo enquanto houvesse audiência enquanto a telenovela teria, à partida, uma média de capítulos estipulada *a priori* – 120 a 130. Hoje, o padrão de duração das telenovelas situa-se nos 180 a 200 episódios e o enredo principal está quase sempre focado num casal enquanto que nas *soap operas* o enredo se centrava numa família ou comunidade (Mazziotti & Frey-Vor, 1996). Tal facto leva à reflexão de que, atualmente, e com a introdução de novos temas como a rutura dos modelos de relação familiar a definição de telenovela enquanto género ficcional pode estar exposta a alterações na sua génese e mesmo na literatura proposta pelos vários investigadores.

A telenovela surge na América Latina em Cuba, mas rapidamente se expande para todo o mundo, tendo maior expressão em países como o México e o Brasil. Baseada nas radionovelas, a telenovela assegurou a adesão dos telespectadores através da publicidade, nomeadamente daquela que estava associada à indústria de produtos alimentares, de higiene e cosméticos. Uma vez mais, este género vai popularizar-se junto do público feminino e doméstico, tanto nos Estados Unidos da América, pela *soap opera*, como na América Latina, pela novela ou telenovela (Costa, 2002). No entanto, e como refere Paixão da Costa, o Brasil revelou-se um centro catalisador, uma vez que é “considerado um dos mais importantes e convictos dinamizadores do género, da filosofia subjacente à estrutura narrativa do mesmo, e dos resultados confirmados pela eficácia do dispositivo de produção” (Costa, 2011:9).

Paixão da Costa dá ainda conta que consoante o espaço geográfico em que este formato era produzido e as características que lhe eram inerentes, ele poderia adquirir diferentes denominações. Isto é, se no Brasil o formato adquiria o nome de “novela”, nos países de língua espanhola ele era referido como “*culebrón*”, uma vez que apresentava especificidades diferentes da telenovela brasileira, principalmente no que dizia respeito à estrutura narrativa (Costa, 2002:107).

Uma vez que o Brasil apresentou um papel estruturante no percurso na telenovela tal como a conhecemos nos dias de hoje, há que notar que no caso português, esta importância torna-se ainda maior, uma vez que a proximidade linguística permitiu que as estações televisivas se fossem apropriando de produções brasileiras para as exibirem em Portugal, ao mesmo tempo que serviam de inspiração para a produção dos produtos ficcionais nacionais.

No entanto, o percurso da telenovela e da *soap opera* revelaram-se diferentes: enquanto que os Estados Unidos da América manteve a mesma forma – o esquema da rádio, a orientação para um público feminino e a exibição em horário diurno – outros como o Brasil e Portugal apostaram num novo público-alvo, um público familiar, com transmissões em horário nobre. De notar ainda que no subgénero latino-americano da telenovela existe uma aproximação ao mundo real, enquanto na *soap opera* cada episódio é uma parte do quotidiano das personagens, representando assim um mundo visto como sendo ficcional. (Torres, 2012; Ferreira, 2015).

Atualmente, e Portugal não constitui exceção, as telenovelas são consideradas produtos com qualidade e grande popularidade na sociedade, detendo uma expressão integrante na programação televisiva de uma grande fatia do mercado televisivo mundial, e a sua evolução ao longo dos anos foi absolutamente crítica para a consolidação de determinadas políticas de programação (Paixão da Costa, 2001).

Torres (2016:14) alerta, no entanto, para o facto de as telenovelas terem passado por um período de transformação, e de nas últimas duas décadas apresentarem poucas semelhanças com aquele que foi o seu antecessor: o folhetim. À medida que o formato foi evoluindo no tempo, houve características que foram alteradas e outras que se perderam totalmente. Não obstante, ainda é possível reconhecer algumas características estruturais nos dois formatos, tais como:

“(…) a serialização e a apresentação diária; a profusão de personagens, com presença obrigatória de um par romântico do princípio ao fim, e a sua divisão por núcleos familiares de vários estratos sociais; existência de gancho ou *cliffhanger*, um momento de suspense interrompido no final de cenas ou dos episódios; evolução improvável ou até irrealista de fios narrativos, mas, em simultâneo, uma grande preocupação com o realismo e a verosimilhança das situações; presença acentuada

ou centrada em personagens femininas; ligação forte ao público ou audiência; relação umbilical com a indústria mediática em que se insere” (Torres, 2016:14).

Quanto às narrativas e às temáticas que são incluídas nas telenovelas, Burnay acredita que estas “abordam temas da atualidade, algumas vezes polémicos e geradores de debate, e seguem estratégias estruturais já testadas como forma de constituir públicos fiéis” (Burnay, 2014:13). No entanto, e como refere Burnay, ainda que a telenovela tenha a capacidade de criar uma audiência fiel, esta não deixa de ser considerada por alguns críticos como um produto de segunda categoria e de pouca densidade intelectual. Autores como Horkeimer e Adorno (1994) consideram mesmo que tanto os folhetins, como as radionovelas e, por consequência, as telenovelas são vistas como um produto popular, não apresentando assim nenhum valor intelectual ou erudito, sendo que a sua produção é apenas vista como mercadoria para os meios de massa. Esta consequente desvalorização do formato poderá também estar ligada, como cita Burnay (2005), com a escala de valorização artística proclamada por jornais e críticos, em que nesta categorização o teatro é proclamado como formato-mor, seguindo-se o cinema e apenas em último a televisão, sendo que os programas informativos apresentam maior destaque quando comparado com qualquer outro.

A “fábrica dos sonhos”, como Torres (2016) caracterizou a indústria televisiva portuguesa, é o exemplo nítido da importância que este formato apresenta nas grelhas de programação televisivas de países como é o caso de Portugal ou do Brasil. A produção audiovisual nestes dois países está inequivocamente ancorada neste formato que para além de familiar, é o conteúdo de ficção seriada nacional com mais adesão por parte do público.

1.3 A telenovela em Portugal

Foi nos anos 50 que se iniciaram os estudos que visavam a possibilidade da implementação de um serviço de televisão em Portugal, mas foi apenas em 1956 que se registaram as primeiras transmissões da RTP. As primeiras emissões eram, sobretudo, experimentais e, por isso a sua programação era assente, essencialmente, em produtos filmados, não existindo os diretos que se encontram nos dias de hoje. Só um ano mais tarde é que se iniciam as emissões oficiais da estação, durante um período tumultuoso provocado pelo clima ditatorial que se vivia, o que tornou o papel da televisão ainda mais relevante no contexto sociocultural uma vez que servia como meio de distração para o clima de instabilidade que se fazia sentir. Para Torres (2011:48) a televisão antes da revolução do 25 de abril de 1974 era vista como um megafone do regime salazarista-marcelista, onde eram evidentes a intervenção estatal e a inclusão da publicidade, aspetos que se perpetuam até aos dias de hoje. A RTP assegurava assim o chamado serviço público do regime – até encontrar concorrência no início da década de 90-, através do monopólio e da autossustentação que assegurava – também designado por Carvalho (2009) como a primeira fase do modelo de financiamento do serviço público de televisão em Portugal.

O 25 de abril de 1974 marcou uma reviravolta no panorama televisivo, sendo que a partir desse momento a programação começa a assentar mais em programas de entretenimento que se traduziram num aumento do consumo mediático. Programas como *A Visita de Cornélia* e *Gabriela*, ambos emitidos em 1977, foram essenciais para esta alteração de consumo. Ainda que os géneros destes programas fossem diferentes, sendo o primeiro um concurso televisivo e o segundo um produto de ficção, o seu fim era comum: o entretenimento. De notar que até aqui as emissões continuavam a ser transmitidas a preto e branco, surgindo a emissão a cores apenas em 1980. É também na década de 80 que a hipótese da produção de produtos de ficção nacionais, como o caso da telenovela, começa a ser estudada, fruto da aceitação e apreciação das telenovelas brasileiras pela sociedade portuguesa, que eram emitidas na RTP.

Com o aparecimento das duas estações privadas, SIC em 1992 e da TVI em 1993, assiste-se ao fim do monopólio de 35 anos dominado da RTP, criando novos constrangimentos e uma nova concorrência para o serviço público de televisão. Dois anos mais tarde, em

1994, a RTP deparou-se com uma situação financeira delicada, levando-a à insolvência, não só pela abolição da taxa de televisão (em 1991) como também pela entrada no mercado das duas estações privadas – o que levou a um decréscimo das receitas publicitárias – e também pelo atraso no pagamento das indemnizatórias, que revelaram que o sistema criado ao longo de mais de três décadas havia sido incapaz e infrutífero (Lourenço, 2008). Assim, a RTP viu-se obrigada a resgatar uma estabilidade financeira durante um período em que a concorrência era forte e os gostos da audiência se iam diversificando, apostando assim numa grelha de programação assente em conteúdos mais populares (e semelhantes aos privados) – a estratégia de contraprogramação (Carvalho, 2009).

A telenovela é transmitida em Portugal há 43 anos e conta já com 38 de produções nacionais. A primeira telenovela a ser exibida em Portugal, em 1977, foi uma adaptação do *best-seller* de Jorge Amado, *Gabriela Cravo e Canela*. Sendo que se tratava de um escritor “altamente sobrevalorizado” (Torres 2008:68), a aceitação por parte das várias camadas sociais foi maior, mesmo por parte daqueles que, à partida, não seriam o público-alvo previsto – as classes sociais mais instruídas.

Nesta altura, nos anos 70, poucas eram as casas portuguesas que tinham televisões, sendo que maioria das pessoas se juntava em espaços públicos como cafés ou associações para assistirem aos episódios. A telenovela resultou, com o tempo, num fenómeno de coesão social em função da interatividade que mantinha com os seus espectadores e, ao mesmo tempo, num fator de mediação político-cultural entre os vários grupos sociais que partilhavam este interesse em comum, a telenovela (Cunha, 2003a; Cunha, 2003b).

A década de 80 ficou essencialmente marcada pela predominância da telenovela brasileira nas grelhas de programação. Como refere Cunha (2003b), continua a exibir-se o formato em horário nobre e a seguir a receita de programação previamente testada: telenovela brasileira – telejornal – telenovela brasileira. Não obstante, houve a necessidade de diversificar, uma vez que a oferta brasileira já estava, de certa forma, a saturar o formato em Portugal. Foi então, em 1982, que surge a primeira produção nacional, *Vila Faia*. Esta telenovela, foi inspirada nas telenovelas brasileiras da Globo, contando com um elenco totalmente nacional, foi a tentativa com mais sucesso (Ferreira, 2015). Todas as

produções nacionais que se seguiram não cumpriram o seu objetivo: as suas audiências eram baixas face aos números elevados que as produções brasileiras detinham.

No entanto, é também na década de 80 que se inicia uma política de privatizações sucessivas, cujas receitas permitiram que o Estado tivesse uma situação económica mais estável, facultando vários investimentos mesmo no campo dos *media*. De lembrar ainda que o monopólio estatal televisivo se manteve até à revisão constitucional de 1989, cuja aprovação conduz ao aparecimento de novos operadores privados, que viriam a iniciar a sua atividade nos primeiros anos da década seguinte (Cunha, 2003b).

Em 1990, o país vive um período de estabilidade a todos os níveis: económica, política, social, o que propicia o caminho para a privatização ao nível da televisão portuguesa. É aqui que a Sociedade Independente de Comunicação (SIC), em 1992, e a Televisão Independente (TVI), em 1993, dão início à sua atividade, que se estende aos dias de hoje.

É a partir deste momento que a televisão portuguesa se depara com um ambiente competitivo, no qual as estações se movem estrategicamente para obter e manter os índices de audiência mais elevados e assim possuir uma vantagem para a venda de espaços publicitários (Ferreira, 2015). “A guerra das audiências” como é designada, mantém-se até aos dias de hoje e a SIC e a TVI continuam, todos os anos a disputar o primeiro lugar no que concerne o índice de audiências. Não obstante, há um aspeto que permaneceu imutável, tanto nas estações privadas, como na televisão estatal: a inclusão do formato telenovela nas suas grelhas de programação – e predominantemente em horário nobre. A grande diferença atualmente reside no facto de a grande maioria serem produções nacionais – não tendo sido completamente extinta a exibição de ficção brasileira, esta é agora transmitida com muito menos frequência.

A telenovela ao longo dos últimos anos espelha cada vez mais uma realidade marcada por inúmeras transformações socioculturais que têm vindo também a ser incluídas na agenda mediática. A agenda mediática e, por conseguinte, as notícias que lhe estão incluídas registam a realidade social e são simultaneamente um produto dessa realidade, uma vez que levam os seus consumidores a uma abstração seletiva que os faz descurar de certos pormenores. No entanto, aquilo que os faz descurar é também aquilo que os faz muitas vezes acrescentar outros tantos pormenores (Tuchman, 1978).

Por isso, torna-se imperativo compreender de que forma é que os media organizam a sua agenda – a hipótese agenda-*setting* – e também como é que as várias temáticas são incluídas neste processo. O modo como o consumidor se apropria dos conteúdos é essencial para melhor compreender as representações e as identidades na telenovela – aqui cruciais uma vez que a questão da homossexualidade tem vindo a ganhar cada vez mais palco no âmbito do espaço público.

2. A tematização e as representações na telenovela

Lopes (2009) refere-se às telenovelas como “narrativas da nação”, capazes de promover a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito pela diferença e a construção da cidadania, dando visibilidade a determinados assuntos e comportamentos. Aquando da escrita dos roteiros para as telenovelas, guionistas debruçam-se e trabalham sobre temas que apresentam uma importância relevante na vida em sociedade: como é o caso da homossexualidade. Para além deste, outros como a traição, a vingança, o crime, o abuso físico e psicológico, as várias dependências, desde o alcoolismo ao consumo de estupefacientes, a emancipação feminina e muitos outros continuam a ser incluídos e explorados nos enredos pelos seus autores. É nesta medida que se justifica a necessidade de se proceder à análise da tematização no contexto dos produtos ficcionais tendo por base a hipótese que a formaliza – a hipótese do *agenda-setting*.

A hipótese do *agenda-setting* surge nos anos 70, num contexto de retorno da discussão sobre os efeitos dos média. Na primeira parte do capítulo discutir-se-á, por isso, o contexto científico em que surge esta hipótese, apelando aos efeitos dos media e ao novo paradigma proposto por Noelle Neumann na sua teoria dos efeitos fortes. É neste contexto que surgem os conceitos da tematização e do *agenda-setting* e a forma como estes se fazem notar nos vários meios de comunicação, com especial foco no âmbito televisivo. Ainda que numa primeira fase os noticiários televisivos sejam um bom instrumento para ilustrar a problemática do agendamento, é necessário que se faça a transferência da grelha analítica para os outros géneros, como é o caso da ficção, onde podemos integrar a telenovela, enquanto objeto deste estudo.

Na segunda parte do capítulo pretende-se discutir a articulação entre o conceito da tematização com o estudo das representações na telenovela. Para tal, partimos do conceito-âncora de representação proposto por Stuart Hall para explorar as suas várias dimensões – discursivas, semióticas e derivações no quadro geral do circuito da cultura e dos mapas de significação partilhados.

2.1 Tematização e agenda-setting

Os media têm sido um objeto de estudo desde o início do século XX, suscitando múltiplos debates sociológicos entre os diversos autores que se dedicaram ao estudo dos seus efeitos. O facto de este objeto não ser estanque e apresentar sim, como refere Wolf (2002) ao longo da sua obra “Teorias da Comunicação”, uma realidade complexa e que tantas vezes muda de forma, torna necessária a interdisciplinaridade entre as demais perspetivas dos investigadores.

Se até aos anos 1970, os investigadores se encontravam acorrentados aos dois tipos de conceito/categoria de pesquisa existentes – a americana e a europeia – os anos que se seguiram vieram criar um sustento para que realizasse a fusão entre ambas as realidades de pesquisa.

Ao longo do século XX, os investigadores da área da comunicação dedicaram-se à compreensão dos efeitos e das influências dos meios de comunicação sobre a sua audiência. Como resultado dessas investigações, verificaram-se múltiplas perspetivas e formulações, que descrevem e explicam a forma como ocorre e em que resulta a exposição de diversos conteúdos por via de um meio de comunicação específico. Wolf (2002) destaca que quando se fala em *mass media*, existem duas questões que devem ser inseparáveis: os seus efeitos e a forma como estes constroem a imagem social. Se por um lado, Schulz (1982) na sua proposta de estudo sobre os efeitos refere que os processos comunicativos são episódicos – têm um início e fim - e assimétricos, ou seja, existe um elemento ativo que emite um estímulo e um elemento passivo que, ao receber este estímulo reage de uma determinada forma. Noelle Neumann (1983) vem introduzir todo um novo paradigma privilegiando uma cobertura global de casos de estudo. Neumann (1983) propõe uma nova abordagem sobre os efeitos dos meios de comunicação, resumindo-a aos seguintes aspetos:

- a) Os casos singulares deixam de ser alvo de estudo para se passar a uma cobertura mais global de todo o sistema, assente em determinadas áreas temáticas;
- b) Os dados colhidos através de entrevistas ao público deixam de ser extraídos para se passar à utilização de metodologias integradas e complexas;

- c) As mudanças de atitude e opinião deixam de ser alvo de observação para se passar à reconstrução de um processo no qual o indivíduo modifica a sua própria representação da realidade social.

A constante evolução destes efeitos conduziu a uma nova problemática, referida por Wolf (1982), que passaria por compreender de que forma é que a “ação constante dos *mass media* e o conjunto de conhecimentos acerca da realidade social, dá forma a uma determinada cultura e que sobre ela age, dinamicamente” (Wolf, 1982: 61). É neste sentido que Noelle Neumann (1973) introduz os conceitos de acumulação, consonância e a onnipresença.

Wolf (1982) esclarece que a acumulação está ligada à capacidade de os *media* criarem e manterem a relevância de um tema, gerando um resultado global do modo como funciona a cobertura informativa; já a consonância tem que ver com os traços comuns existentes nos processos produtivos de informação o que faz com que as mensagens difundidas tendam a ser substancialmente mais semelhantes do que dissemelhantes. Finalmente, a onnipresença, está relacionada com a difusão quantitativa destes *media* e com o facto de o saber público ter um carácter peculiar: deve ser do conhecimento público perceber que esse saber é publicamente conhecido.

Estas três características apresentam, assim, uma função fulcral naquilo que é a construção da opinião pública, isto é, contribuem para a reflexão de todos os indivíduos que ainda não apresentam uma opinião devidamente formada sobre uma determinada temática. No fundo, os meios de comunicação “estabelecem as condições das nossas experiências do mundo para lá das esferas de interações em que vivemos” (Fisher, 1980). É neste contexto que urge falar do conceito de *agenda-setting*, enquanto ferramenta que terá, indissociavelmente, consequências na vida da sociedade em que exerce a sua influência.

“As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os *mass media* incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas” (Shaw, 1979: 96).

Como Cohen (1963) argumenta, ainda que a imprensa possa não conseguir dizer às pessoas como devem pensar, esta apresenta uma capacidade assumidamente relevante para influenciar os seus leitores sobre quais os temas em que devem ou não refletir. Estes temas, ao serem abordados na imprensa e noutros meios de comunicação, ainda que com casos específicos ou apenas com considerações mais gerais sobre a questão, levam os leitores a questionar-se, a refletir e mesmo a debater no espaço público o tema em questão. A relação entre pessoas do mesmo sexo, que irá constituir um elemento-chave da presente investigação, pode incluir-se neste âmbito.

Não obstante, o poder de influência por via do *agenda-setting* varia consoante o meio de comunicação: “efeito direto associa-se ao consumo de jornais locais e não os noticiários televisivos.” (McClure e Patterson, 1976, citados por Wolf, 2002:149). Wolf (2002) considera que os noticiários televisivos não fomentam uma eficácia cognitiva duradoura, uma vez que são demasiado breves, rápidos, heterogéneos e acumulados, levando-os a ser menos influentes junto do público comparativamente com a informação escrita. Na verdade, de forma a diferenciar-se o grau de influência destes meios, deveria utilizar-se o termo “*agenda-setting*” quando se pretende referir aquela que é função dos jornais e o termo *enfaturização* (*spot-lighting*) para pensar sobre como se identifica este processo na televisão (McCombs, 1976).

A cobertura televisiva apresenta um papel importante na vida em sociedade, uma vez que como Wolf (2002) refere, ao utilizar uma apresentação visual eficaz e envolvente da realidade, otimiza aqueles que são os efeitos do *agenda-setting*. Quando se fala em *agenda-setting*, fala-se naquela que será a sua hipótese: os meios de comunicação apresentam uma eficácia notável na construção da imagem da realidade que o sujeito vem estabelecendo (Wolf, 2002). A imagem promovida pelos meios de comunicação que chega até cada indivíduo resulta num levantamento de todas as perceções que este vai adquirindo sobre o mundo que o rodeia, fornecendo-lhe novos *inputs* que são confrontados com as informações já existentes, criando novos significados e referências.

“Essa imagem - que é simplesmente uma metáfora que representa a totalidade da informação sobre o mundo que cada indivíduo tratou, organizou e acumulou - pode ser pensada como um *standard* em relação ao qual a nova informação é confrontada para lhe conferir o seu significado. Esse *standard* inclui o quadro de referência e as necessidades, crenças e expectativas que influenciam aquilo que o destinatário retira de uma situação comunicativa” (Roberts, 1972: 66).

A tematização surge exatamente neste contexto: na hipótese do *agenda-setting*. Como Wolf (2002) explica, a tematização consiste em colocar um problema na ordem do dia da atenção do público, atribuindo-lhe o merecido destaque. Isto não acontece com todos os temas, mas sim com aqueles temas em que é necessário concentrar a atenção do público de forma a mobilizá-lo para uma eventual tomada de decisão (Rositi, 1982). Não descurando uma reflexão posterior desta questão no capítulo seguinte, conclui-se que a tematização, no contexto da telenovela, surge no momento em que selecionam determinados aspetos ao invés de outros (Cunha, 2011).

Há que referir que o carácter sociopolítico de um tema associado àquela que é a sua relevância a nível social, é outra das dimensões que afeta o processo de tematização: os únicos temas ou acontecimentos passíveis de tematização são aqueles que apresentam uma importância político-social (Wolf, 2002).

Mas, os jornalistas podem não só influenciar “sobre o que pensar”, mas também “como pensar” (Traquina, 2005). Para Traquina (2005), a teoria interacionista assume-se como uma importante teoria no agendamento, uma vez que nesta, as notícias são o resultado de processos de interação social – troca de experiências, saberes, truques e anedotas entre jornalistas. Nesta teoria, em que o jornalista apresenta um papel fundamental na sua construção da realidade, tudo é fruto de interações: o jornalista lê outros jornais; o jornalista consulta os seus pares. São eles os responsáveis pela decisão última, isto é, pelo que chega a ser notícia e, por sua vez, acontecimento.

“À luz da teoria [de agenda-setting] outra conclusão se impõe: as responsabilidades dos jornalistas são de facto terríveis; esta constatação implica que as exigências feitas aos profissionais do campo jornalístico serão cada vez maiores. Por isso torna-se insustentável negar o papel ativo que os jornalistas exercem na construção da realidade social” (Traquina, 2000: 42).

Consequentemente, como McCombs (1992) refere, a seleção dos tópicos para a agenda jornalística e a seleção dos enquadramentos para as estórias são elementos poderosos de *agenda-setting*. “As notícias acontecem na conjunção de acontecimentos e textos. Enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia cria o acontecimento” (Traquina, 1988/1993, 168). Neste sentido, o poder dos media na esfera das mediações é imenso: ainda que eles não tenham, exatamente, a capacidade de definir o sentido do mundo

conseguem, através da forma como constroem a sua agenda, apresentam um controlo enorme naqueles que são os limites do pensamento da sociedade sobre a realidade que a rodeia (Esteves, 1012).

A propósito da questão das mediações torna-se necessário referir a importância dos sujeitos enquanto recetores de mensagens. Martín-Barbero (1997), explica que o processo de receção das mensagens é mediado por práticas quotidianas que estão inseridas num determinado contexto social e cultural no qual o sujeito recebe a mensagem. Para o autor, o recetor das mensagens e informações é muito mais que um simples recetor, mas sim um produtor de significados.

Assim, Martín-Barbero (1987) considerou três hipóteses de mediações que viriam a interferir na forma como os recetores apropriam os conteúdos que lhes chegavam através dos meios: a quotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. A competência cultural, por sua vez, é constituída pela bagagem cultural que o indivíduo acumula ao longo da sua vida, e que consagra não só a sua educação formal e académica, como também as experiências adquiridas. Já a temporalidade social pretende diferenciar o tempo produtivo do capital. Segundo o autor, é a série e os géneros que estabelecem a ponte da mediação entre o tempo do capital e o tempo da quotidianidade. Por fim, a quotidianidade familiar é o espaço no qual as pessoas revelam o seu verdadeiro “eu”, isto é, o meio das suas relações sociais e das interações com os demais atores sociais e instituições. É necessário referir que esta última dimensão, a da quotidianidade familiar, é uma das mediações mais importantes para a receção dos meios, uma vez que a família representa um núcleo de conflitos e tensões que resulta em manifestações de poder na sociedade.

Não são só os processos de mediação que são importantes, o próprio conceito de mediação também o é. Para Roger Silverstone (2002), a mediação é um processo múltiplo, transformativo e assimétrico, que envolve várias dimensões, desde as tecnológicas às sociais. Na sua obra, o autor procura perceber que forma é que a mediação, ao ser tecnológica (uma vez que pressupõe a presença de meios de comunicação no quotidiano), contribui para a circulação de recursos textuais diversos, dos quais os recetores se apropriam simbolicamente para produzir significado. Não obstante, é necessário referir que a característica da assimetria é talvez uma das mais

importantes que Silverstone (2002) reconhece no âmbito da mediação, uma vez que a forma de lidar com significados dominantes que se encontram enraizados nas produções dos *media* é distribuída de forma desigual nas sociedades.

Se Barbero e Silverstone permitem compreender parte dos processos simbólicos que se estabelecem na mediação entre a telenovela e os seus públicos, Andreas Hepp (2013) ajuda-nos a compreender transformação das estruturas da sociedade e cultura com os *media* através do conceito de mediatização. Hepp (2014) considera que a mediatização pode ser teorizada segundo duas perspetivas: a institucionalista - assente essencialmente na lógica dos *media* - e a socioconstrutivista, baseada na relação dos *media* digitais com as comunicações interpessoais. Assim, o conceito de interação social estará na base da pirâmide, fazendo com que o mundo seja construído sobre esta base – a da interação dos seres humanos (Hepp, 2014). É também assim que funciona com a telenovela – é através da representação que se verifica o fenómeno de interação com o telespectador. A telenovela ocupa, assim, um lugar importante no âmbito sociocultural, espelhando uma estreita relação com a realidade social e com as temáticas que surgem no quotidiano do público. No fundo, “a telenovela é um universo onde circulam, reelaborados, a partir das normas de ficção, aquilo que está a acontecer na sociedade, os problemas, os valores” (Baccega, 1998:9).

É exatamente no seguimento desta apropriação de recursos textuais e visuais e das interações entre a telenovela e os espectadores que se torna crucial refletir sobre a importância das representações e das identidades na telenovela. Estas apresentam uma importância indiscutível na construção dos mapas de significados pessoais e partilhados na sociedade e cultura.

2.2 As representações e identidades na telenovela

O conceito de representação caminha de braço entrelaçado com o de cultura, isto é, a representação é feita através dos vários sistemas de linguagem e são essas linguagens que atribuem significado à cultura. As significações operadas pela representação estão presentes no nosso quotidiano, uma vez que elas são ativadas através da linguagem utilizada pelos atores sociais, sem exceção, incluindo não só o que é escrito e falado, mas

também todas as imagens, sejam elas manuais, mecânicas, eletrônicas ou digitais (Hall, 2016).

Assim, coloca-se uma questão: como é que a linguagem estabelece a sua conexão com a cultura. Hall (2016), propõe uma distinção entre três teorias:

- a) Teoria Reflexiva: a linguagem reflete um significado já existente no mundo;
- b) Teoria Intencional: a linguagem reflete o sentido intencional de quem a usa;
- c) Teoria Construtivista: os significados são construídos na linguagem e por via dela.

A teoria construtivista, sobre a qual o autor mais se debruçou, é também aquela que apresenta um significado mais pertinente para a discussão da temática da presente investigação, uma vez que implica a identificação da forma como os telespectadores constroem os significados por via da linguagem utilizada nas telenovelas. De notar que a perspectiva construtiva consagra, na sua génese, dois modelos principais, um assente numa abordagem semiótica e outro numa abordagem discursiva, que irão ser posteriormente alvo de reflexão ainda neste capítulo.

Hall (2016), a propósito da representação, alerta para dois dos que podem ser os seus sistemas, um deles que intitulou de “sistema” e o outro, o “sistema de representação”. Esta distinção apresenta a sua importância, uma vez que a forma como os atores percebem o mundo que os rodeia é diferente:

- a) O indivíduo é capaz de associar um conceito ou uma representação mental a um objeto, sujeito ou acontecimento físico que conhece e assim é capaz de lhe atribuir um significado;
- b) O indivíduo cria um conceito abstrato para caracterizar e conhecer tudo aquilo que é obscuro e que, de certa forma, não está ao seu alcance – aqui entram conceitos como a guerra, o amor, a amizade, entre outros.

É absolutamente necessário entender que qualquer um destes sistemas pressupõe a existência de um mapa conceitual na vida do indivíduo. É através deste mapa conceitual que o indivíduo se consegue relacionar com outros, partilhando pontos de vista de formas mais ao menos semelhantes – o que não aconteceria caso o ser humano tivesse mapas conceituais completamente diferentes. É a comunicação e o contacto que resulta da

partilha de mapas conceituais semelhantes que nos conduz ao sentimento de pertença de uma mesma cultura (Hall, 2016).

Contudo, ainda que os mapas conceituais apresentem uma importância indiscutível na construção de sentido, há que notar que estes, por si só, não são suficientes. A linguagem, nas suas variadas formas, constitui o veículo comum através do qual a mensagem é recebida, seja ela na forma de palavras ditas, escritas, sons ou imagens – e a forma como estes se representam e relacionam constitui o conceito de signo. “Signos são organizados em linguagens” (Hall, 2016: 37).

Ainda assim, o caminho para a construção do significado não fica por aqui. Há outro conceito, altamente relevante para o estudo, que ainda não foi desmistificado: o conceito de código partilhado. Resumindo aquela que era a abordagem de Hall (2016) a propósito dos códigos, estes servem de elos de ligação entre os sistemas conceituais e a linguagem. Isto quer dizer que um objeto é assim entendido não porque o seu nome é aquele, mas sim porque foi fixado um sentido à volta do conceito que o define e, em especial, à volta daquela palavra que ilustra o conceito – a tradutibilidade.

“Assim, ao fixar arbitrariamente as relações entre nosso sistema conceitual e nossos sistemas linguísticos (note-se, “linguístico” em sentido amplo), os códigos nos possibilitam falar e ouvir inteligivelmente, e estabelecer uma tradutibilidade entre nossos conceitos e nossas línguas. (...) Essa “tradutibilidade” não é dada pela natureza ou fixada por deuses, mas é criada socialmente e na cultura, como o resultado de um conjunto de convenções sociais” (Hall, 2016: 42).

Após a clarificação de todos estes conceitos que apresentam uma relação umbilical entre si, é possível retomar a discussão das três abordagens que foram indicadas acima: a reflexiva, a intencional e a construtivista. Se por um lado, a primeira defende a premissa de que o significado das coisas é aquele que já existe, sendo o significado o resultado do reflexo daquilo que se vê e existe no mundo, a abordagem intencional nega-o. Segundo esta perspectiva é o próprio ator que atribui o seu sentido ao mundo, sendo que o mundo pode assumir a forma que este quiser. É, neste sentido que surge a abordagem construtivista enquanto elo de ligação entre as duas outras abordagens. Ainda que não negue a existência da matéria e de um mundo material, esta abordagem apela ao sentido que é construído através dos sistemas representacionais que são utilizados para o efeito (Hall, 2016).

É exatamente após a discussão de todos estes conceitos que é possível chegar ao cerne da questão: a representação por via da telenovela. A telenovela é, deste modo, representada através de signos que se organizam em linguagens. No fundo, são os sistemas linguísticos e as partilhas dos mapas conceituais que permitem que o telespectador decifre o que vê, ouve ou lê.

Deste modo, irão ser consideradas duas abordagens no estudo das representações por via da telenovela: a abordagem discursiva e a abordagem semiótica. Foucault (2012) foi um dos autores que se debruçou sobre a importância do discurso enquanto sistema de representação. Construtivista assumido, este preocupava-se com a produção do conhecimento por via do discurso. Para Foucault (2012), nada tem sentido fora do discurso. Para si, o sentido das coisas estava resumido apenas a um contexto histórico específico, pelo que cada período temporal acarreta consigo diferentes formas de conhecimento, não existindo a obrigatoriedade da sua continuidade através do tempo.

Hall (1997), por sua vez, prioriza também a abordagem discursiva nos seus estudos, atentando nos efeitos e nas consequências da representação – a forma como o conhecimento discursivo produzido incide sobre a construção de identidades em determinadas épocas históricas. Ainda assim, Hall (1997) ressalva que não existem respostas únicas para o significado de uma imagem, mas sim significações plausíveis – o conceito de significado não é transparente e não permanece imutável quando representado.

No fundo, tanto a abordagem discursiva como a abordagem semiótica coexistem, isto é, são absolutamente necessárias e complementares no estudo das representações. É exatamente por isso que todos os contributos dos diversos investigadores são importantes para uma melhor compreensão dos sistemas de representação.

Geraghty (2005) refere que a semiótica sempre teve um grande impacto no estudo dos media, uma vez que tentou quebrar a noção de mediação, ou seja, demonstrar que a relação-chave dentro de um sistema linguístico não era entre uma palavra e o seu significado, mas sim que esse significado viria a ser estabelecido por via da sua relação com outras palavras e por ser diferente dessas outras palavras. Em suma, uma palavra

apela a um conceito e não um objeto em particular. Esta abordagem vem, no fundo, estabelecer uma ponte com as conclusões de Stuart Hall acerca do processo de construção de significado.

O conceito de identidade surge enquanto fruto das mediações, das interações e da partilha dos mapas de significado. Hall (2001) defendia a premissa de que a identidade era formada na sequência das múltiplas interações entre o “eu” e a sociedade. O pensamento do indivíduo vai ser moldado conforme as discussões sistemáticas que vai tendo com o mundo que o rodeia. É exatamente aqui que se introduz um conceito-chave para a investigação: o conceito de estereotipagem ou estereotipização – como fruto das múltiplas interações sociais que moldam formas de pensar e agir.

O conceito de estereotipagem é, nada mais do que um elemento para a manutenção da ordem social, criando um mundo onde existem “pessoas de dentro” e “forasteiros” (Hall, 2016). Tal facto permite que se solidifiquem, ainda mais, as assimetrias de poder entre os diversos atores da sociedade, resultando naquilo a que Foucault designa de “poder e conhecimento do jogo”. Para melhor compreender o *poder* no campo da estereotipização é necessário pensar neste de outra forma que não a literal, isto é, não se tratando de coerções diretas. O *poder* pode ser analisado mediante uma perspetiva mais abrangente, como é o caso da representação. Como Hall (2016) aponta, são as representações do “poder simbólico” que aqui fazem sentido, uma vez que estas contribuem para a criação de um “regime de representação”. Assim, toda esta relação entre a estereotipagem e as novas formas de poder, facultam a perceção da representação destas identidades nas telenovelas. As telenovelas assumem-se por isso enquanto veículo de poder produtivo, isto é, um poder tão forte que é capaz de conduzir as suas representações ao debate; ao aparecimento de novos discursos e de novos tipos de conhecimento (Hall, 2016).

Assim acontece com as telenovelas e as suas representações expostas através de sequências de imagens captadas pelos telespectadores que ao as receberem farão a sua atribuição de significado, que como já percebemos, não é único. Claro que na base desta interpretação de significados reside o conceito de cultura, esclarecido por Hall (1997) enquanto conjunto de valores ou significados partilhados. Isto leva-nos a considerar que a cultura constitui um *background* fundamental na construção do significado. Como refere Geraghty (2005), o processo em que o observador atribui significado a algo

depende não da imagem em si, mas sim dos seus recursos. Partes desses recursos serão partilhados dado tratar-se de uma mesma cultura. Assim, a telenovela assume-se também como um veículo com um âmbito cultural muito vincado, na medida em que aproxima o seu público através de interpretações e atribuições de significado próximas da realidade. A verdade é que a telenovela constituiu “um elemento estratégico e deliberado para a mudança social e cultural” (Tufte, 2004). Como refere Tufte (2004) sempre que um telespectador assiste a uma telenovela, submete-se a várias interpretações e atribuições de significados o que poderá conduzir à “mistura entre realidade e ficção”.

Brandão (2008), por sua vez, conclui que a telenovela é fundamental para os processos de (re)conhecimento da população. Isto é:

“É na telenovela que grande parte da população se (re)conhece, mesmo em imagens e discursos fragmentados da linguagem televisual. O caráter dúplice da telenovela, conservador e desestruturador das cristalizações que interessam ao sistema produtor, é o que lhe permite ser alimento diário de milhões de pessoas” (Brandão, 2008: 53).

Neste sentido, há que considerar que a telenovela apresenta uma importância indiscutível nos processos de representação de sistemas de significados partilhados, mesmo quando suscita várias interpretações. Como também refere Almeida (2003), a telenovela é capaz de expor os telespectadores a realidades distintas das suas, ao mesmo que os familiariza com essas realidades que parecem estar tão distantes das suas. Ao estarem envolvidos com estas realidades, os telespectadores acabam por, como menciona Burnay (2006), ter a oportunidade de as viver através do seu pensamento ou através de discussões com os seus pares. Na verdade, o tipo de representação que se pretende na telenovela é a representação naturalista, que é o mesmo que dizer, “uma forma de simulação realista do comportamento humano na vida real” (Torres, 2015).

Para Lima (2001), as representações são muito mais do que aquilo que os telespectadores veem: elas perpetuam-se no tempo, sempre que as ideias que estão por detrás destas representações são discutidas e faladas.

“As representações são formadas quando as pessoas encontram-se para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando as pessoas estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico cultural de suas sociedades. Por isso é importante que os indivíduos entendam e encontrem o seu lugar na sociedade através de uma identidade social” (Lima, 2001: 2).

Agora que o conceito por detrás das representações já foi desmistificado, bem como a sua importância na construção de significados, é o momento de avançar para aquelas que são as representações e a discussão das perceções e da evolução das características da imagem da homossexualidade, que constitui o elemento-chave de toda a investigação. De que forma é que as representações da homossexualidade foram evoluindo? Quais as alterações que se verificaram? Estas são apenas duas das questões que irão ser exploradas no capítulo seguinte.

3. A homossexualidade na sociedade portuguesa: valores e representações

Dissertar sobre a homossexualidade nunca foi uma tarefa fácil, uma vez que o tema, por si só, nunca foi livre de preconceitos, estigmas e perceções provenientes do senso comum. O significado biológico da homossexualidade sempre foi, por si só, alvo de múltiplas perspetivas. A temática da homossexualidade sempre se encontrou, historicamente, ligada de uma forma embrionária a duas grandes referências: o impacto das crenças e ideologias da Igreja Católica na formação da mentalidade moral, social e sexual dos cidadãos, bem como a sua promiscuidade com o poder político; e também uma perspetiva higienista, naturalista e positivista da sexualidade, que o Estado Novo herdou desde a Primeira República, promotora de um duplo padrão sexual vigente até aos dias de hoje (Policarpo, 2011:49). Neste capítulo são exploradas as representações da homossexualidade na sociedade portuguesa, os enquadramentos legais que as determinaram, bem como a forma como os média e a telenovela passaram a abordar a temática. No fundo, este capítulo irá percorrer um pouco daquele que foi e continua a ser o caminho da homossexualidade no panorama português, bem como as suas representações no âmbito do espaço público. É também aqui que existe uma reflexão mais profunda sobre a temática central do estudo e a forma evolutiva de como esta se encontra retratada atualmente.

3.1 As representações da homossexualidade e respetivos enquadramentos legais num país em transição

A perceção da homossexualidade na sociedade portuguesa nem sempre se manteve estaque decorrendo dos vários pontos de viragem na forma como a sexualidade veio a ser percecionada pelos portugueses ao longo do tempo.

Como refere Policarpo (2011), nas décadas de 50 e 60 do século XX a sociedade regia-se por uma moral sexual rígida e conservadora. Esta ideologia estava enquadrada nos princípios defendidos pelo Estado Novo que preconizava uma sexualidade monogâmica, heterossexual, restrita ao casamento e à reprodução. Em matéria de moral, nesta época, existia uma repressão em matéria de sexualidade para as raparigas e uma postura permissiva para os homens.

Todas as formas de sexualidade não reprodutiva eram perseguidas e condenadas pelo Estado Novo, incluindo matérias de prostituição e homossexualidade. A homossexualidade era vista como “uma doença digna de ser tratada como qualquer outra”; “uma terrível psicopatia sexual” (Moniz in Policarpo, 2011: 53).

A década de 70, principalmente a Revolução de 25 de abril de 1974, foi um marco indelével nesta caminhada em prol dos direitos homossexuais, que até ali eram inexistentes. Os debates públicos começam a surgir e a matéria de sexualidade começa a ser discutida publicamente. Os meios de comunicação de massas assumiram também um veículo importante na discussão e exposição destes assuntos. Surgem, neste contexto, também as primeiras revistas pornográficas, filmes eróticos e pornográficos. Outros meios como a televisão assumiram um papel essencialmente informativo e educativo em matérias sexuais (Policarpo, 2011).

Até ao 25 de abril, o panorama legal que vigorava em matéria de homossexualidade apresentava mais omissões do que referências explícitas. Como refere Amado (1996:2) “a lei portuguesa não condena explicitamente a homossexualidade, mas implicitamente lá vai discriminando: ou porque simplesmente omite, ou porque a diferencia em relação à heterossexualidade”. Deste modo, as matérias de homossexualidade encontravam-se, até ali, desprotegidas e excluídas, ao abrigo legal. No entanto, e incoerentemente, o quadro legal reconhecia-o enquanto direito, uma vez que o direito à diferença está consagrado no artigo 26º da última revisão da Constituição Portuguesa (Canotilho, 1997).

De notar ainda que o artigo 175º “Atos homossexuais com adolescentes” do Diário da República n.º 63/1995, previa o “desencaminhamento” dos menores por parte de maiores do mesmo sexo: “Quem, sendo maior, praticar atos homossexuais de relevo com menor entre 14 e 16 anos, ou levar a que eles sejam por este praticados com outrem, é punido com pena de prisão até 2 anos ou com pena de multa até 240 dias”.

No entanto, os problemas não se situavam apenas no quadro legal que Portugal teve em vigor ao longo das décadas de 70, 80 e 90. A intervenção do clero, mais especificamente, da Igreja Católica em Portugal até ao final de 1900 foi outro dos fatores que constitui um entrave à discussão da homossexualidade na esfera pública, uma vez que o conservadorismo católico em matérias sexuais acabava por vir dar ainda mais força às

leis que vigoravam. Ainda assim, o papel da Igreja passava despercebido, uma vez que as suas manifestações tentavam ser o mínimo ofensivas ou diretas.

Quando, a 13 de junho de 1994, o Expresso coloca na sua primeira página um artigo intitulado “JS Quer Legalizar Uniões Entre Homossexuais”, o país depara-se com declarações altamente avassaladoras por parte do arcebispo de Braga, D. Eurico Dias Nogueira:

“A hipótese é mais aberrante ainda do que limitar o articulado à união normal. (...) O Estado será em breve a primeira vítima, porque um Estado que não assenta nas famílias bem constituídas é um Estado frágil. (...) O que fez cair o próprio Império Romano não foram as lanças dos povos bárbaros, mas a desagregação familiar.”

As declarações do arcebispo de Braga vieram, portanto, legitimar aquilo que a Igreja Católica vinha a preconizar ao longo de décadas, denotando que o caminho a trilhar em prol dos direitos entre pessoas do mesmo sexo ainda estava ainda longe de acontecer.

Em 2001 são, finalmente, legalizadas as uniões de facto entre casais do mesmo sexo e, três anos mais tarde, a Constituição começa a consagrar como um dos seus direitos fundamentais, artigo 13º, a proibição de discriminação da orientação sexual. Não obstante, este artigo não consagrava outros temas da agenda dos direitos homossexuais como a questão do casamento, da adoção ou mesmo das técnicas de procriação medicamente assistida (Policarpo, 2011).

Quando, mais tarde, em 2006, a lei que regula a utilização de técnicas de procriação medicamente assistida foi aprovada, verificou-se que o documento apresentava muitas exceções, abrangendo as mulheres solteiras, os casais do mesmo sexo e os indivíduos transgéneros.

Em dezembro de 2015, o parlamento aprovou a adoção por parte de casais homossexuais, que sofreu veto do antigo Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva. Foi apenas em fevereiro do ano seguinte que este veto foi derrubado, confirmando a legalidade da adoção.

3.2 As representações da homossexualidade nos media em Portugal

Logo após o 25 de abril de 1974 é publicado, no Diário de Notícias – 13 de maio de 1974 – e também no Diário Popular, o primeiro Manifesto Homossexual Português, que tinha como título “Liberdade para as Minorias Sexuais” (Freire, 2020). Este foi o primeiro movimento homossexual em Portugal, tendo sido criado por António Serzedelo, fundador da *Opus Gay*. O documento fazia referência aos maus-tratos e a toda a repressão jurídica e social de que a comunidade havia sido alvo, ao longo dos últimos anos, bem como a solicitação da “abolição imediata do artigo do Código Penal que reputava, ambigualmente, de passíveis de medidas de segurança as práticas homossexuais”. Para além disso, era ainda exigido o direito à livre prática homossexual, desprovida de qualquer tipo de extorsão ou perseguição. Não obstante, outra das referências incluídas no documento tinha que ver com a instrução para a importância do debate da educação sexual nas escolas, não discriminando nenhum tipo de prática sexual (Freire, 2020). Este manifesto foi imediatamente criticado e desmobilizado por Galvão Melo, do Movimento das Forças Armadas, num comunicado à RTP em que repudia o documento como uma “imoralidade sem precedentes” e que “o país não parecia estar ainda preparado para a sua aceitação” (Brandão 2008:15). De notar, no entanto, que os manifestos não eram exclusivamente homossexuais nesta altura, havendo outros como os manifestos femininos e os das prostitutas. No entanto, nenhum destes ganhou proporção mediática notória para alcançar a devida visibilidade no espaço público.

Uma das primeiras notícias nos media surge na “Crónica Feminina”, que inclui o tema em duas peças jornalísticas. Numa delas, intitulada “O que os pais devem saber sobre o homossexualismo” a forma como o tema é apresentado faz notar uma visão criminalizante, aconselhando terapias para a cura da orientação sexual (Freire, 2020).

Mais tarde, no início da década de 80, momento em que os jornais noticiam o primeiro caso de seropositividade português, seguido da morte do artista António Variações. Em 1983, o Diário de Notícias lança dois títulos que serviram de alavanca para um maior do tema na esfera pública: “*A peste cor-de-rosa*” e “*A doença dos homossexuais*”. Foram títulos como estes, que ao fazerem acompanhar-se de dados numéricos que alertavam para um número elevado de mortes noutros países do mundo, levaram a que se instalasse um clima de medo e de insegurança na sociedade portuguesa quanto ao debate da

homossexualidade – sendo que o contágio estava, naquela altura, essencialmente associado aos homossexuais masculinos (Policarpo, 2011).

Policarpo (2011), na sua reflexão “Sexualidades em construção, entre o privado e o público”, alerta também para o facto de que, nos anos 80, o próprio discurso mediático tratava a questão da sexualidade aos estilos de vida promíscuos, quando se discutiam os casos positivos de seropositividade. A seropositividade era vista, até ali, como que um castigo, discriminando todos os homossexuais. Face ao número crescente de casos de seropositividade no país e no mundo, o preservativo voltou a ganhar o seu destaque nos media, principalmente na televisão, onde foram desenvolvidas várias campanhas que pretendiam alertar para a sua eficácia enquanto método de barreira para as doenças sexualmente transmissíveis.

Os anos 90 foram anos marcantes no percurso das identidades sexuais em Portugal, nomeadamente da homossexualidade, uma vez que surgem as primeiras associações e movimentos de defesa dos direitos das Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgéneros (LGBT) – é em 1995 que é fundada a Associação ILGA Portugal. É neste momento que a comunidade homossexual se une em prol dos direitos que até ali lhes são negados: a união entre pessoas do mesmo sexo, do casamento e da adoção. O facto de o Papa João Paulo II, Líder Mundial da Igreja Católica Apostólica Romana, sempre ter sido considerado um conservador, defendendo a oposição moral da Igreja em relação ao casamento entre pessoas do mesmo sexo, não facilitou este percurso, ainda que apesar desta oposição considerasse que estas pessoas possuíam a mesma dignidade e direitos que todos os outros.

A televisão serviu também de veículo de debate público nos assuntos relativos à sexualidade, surgindo em 1992 o programa *Sexualidades*, na RTP, um espaço de debate de temas da prática sexual, com a contribuição de especialistas em áreas específicas. Para além da sua componente educativa e informativa, o programa incluía também os seus telespectadores, uma vez que os especialistas tentavam responder a questões que lhes eram colocadas por parte do público. O programa *Sexualidades* incluiu, também, episódios dedicados à homossexualidade e ao HIV. Mais tarde, nas estações privadas – SIC e TVI – surgem também programas dedicados à componente sexual que, no entanto,

continuam a ser integrados na grelha de programação numa hora tardia (como já acontecia com o *Sexualidades*).

A internet também surge como outro dos meios de expressão destas novas formas de viver a sexualidade, começando a aparecer os primeiros blogues eróticos, relatos de experiências sexuais e até autobiografias sexuais. A sexualidade começava, assim, a apoderar-se de um espaço que até ali lhe estava impedido.

Foi a partir da década de 1990 que a emergência do movimento LGBT ganha expressão, despertando particular interesse para os media. É essencialmente neste período em que esta visibilidade passa do espaço privado para a esfera pública, que o papel dos media enquanto agente mediador assume uma relevância crucial nas representações da homossexualidade. A importância do processo de construção das notícias torna-se, neste momento mais importante do que nunca, uma vez que “o enquadramento e apresentação dos eventos e notícias nos media pode afetar de forma sistemática o modo como os recetores de notícias vêm a compreender tais eventos” (Scheufele, 1999:106).

No seu estudo sobre a representação das minorias sexuais na informação da SIC entre 1995-2000, Caldeira (2005:89) destaca a importância do fenómeno da mediatização, como algo que é “sempre e necessariamente uma opção representacional, consciente ou não, estruturada por mecanismos de seleção e exclusão, edição, narrativa, discursos verbal e visual, sua disposição e usos”. Assim, e como refere na análise do seu estudo, a autora reforça o facto de a homossexualidade ser ainda frequentemente definida nos espaços noticiosos por “uma associação ao lado folclórico, exibicionista da sexualidade, do corpo e da indefinição de género”. Esta forma de tratar a notícia revela-se assente numa abordagem sobretudo sensacionalista em que a relação entre o texto e a imagem conduz a uma descrição dos LGBT que remete para o seu estatuto diferente e desviante.

Santos (2009) sugere que existem três tipos de molduras mediáticas diretamente relacionadas com a abordagem da temática da homossexualidade – ainda que estas possam variar de acordo com o contexto temporal e noticioso em análise (Santos, 2008) -, sendo elas:

- 1) **Moldura de entretenimento:** uma abordagem que se debruça na apresentação dos corpos LGBT tendo como fim o apelo a uma indústria do espetáculo. Nesta

abordagem a utilização de imagens assume a forma de um chamariz para garantir audiências e é quase sempre interpretado como “exótico ou extravagante”;

- 2) **Moldura de fonte credível:** nesta abordagem é atribuída a voz exclusiva a agentes que pertencem a uma hierarquia credível, isto é, que possam ser referenciadas enquanto fontes oficiais;
- 3) **Moldura homofóbica/transfóbica:** sempre que existe uma cobertura mediática tendenciosa ou manipulativa, revelando preconceitos face a questões de orientação sexual, identidade ou igualdade de género. Entre vários exemplos desta moldura, encontra-se o caso Gisberta, que irá ser alvo de análise já de seguida.

Foi em 2006, que o país ficou ainda mais alerta para a questão da discriminação sexual. A 22 de fevereiro de 2006, Gisberta Salce Júnior, mulher brasileira transgénero, foi encontrada morta num poço, na cidade do Porto. Na altura, o caso foi coberto por todos os meios de comunicação social e a temática da discriminação voltou a estar nos holofotes do país, que não se revelou indiferente perante esta fatalidade. Gisberta foi morta aos 45 anos, por um grupo de 14 rapazes com idades compreendidas entre os 12-16 anos cuja motivação principal para o crime foi o seu ódio transfóbico.

O caso Gisberta foi, talvez, a maior referência que se encontra até aos dias de hoje, pelo legado que deixou. Para além das múltiplas manchetes que se encontraram na imprensa escrita e na abertura dos telejornais, que geraram grande debate público, foi também realizada a Marcha do Orgulho LGBT do Porto. Gisberta continua ainda, ao dia de hoje, a servir de inspiração para muitos artistas que já lhe dedicaram poemas, músicas, curtas-metragens, entre muitos outros.

Em 2009, a Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica reitera num comunicado que “a orientação sexual não heterossexual não é uma doença, perturbação ou síndrome clínico”, sendo que qualquer tentativa de tratamento que promova ou preconize uma cura é desprovida de qualquer sentido, pondo mesmo em causa questões éticas (Policarpo, 2011).

Finalmente, a 8 de janeiro de 2010, chegou a notícia pela qual os casais do mesmo sexo mais ansiavam: o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo havia sido aprovado na Assembleia da República, com exclusão da adoção.

3.3 Imagens da homossexualidade na telenovela portuguesa: uma evolução crescente desde 2000

A presente secção do capítulo irá ser reveladora da evolução da integração de temas fraturantes para a sociedade na televisão e na telenovela em Portugal. No entanto, há que notar que o estudo sobre as imagens da homossexualidade na telenovela portuguesa é ainda bastante limitado, sendo que a principal literatura existente disponível no âmbito desta temática não incide sobre a telenovela, mas sim sobre séries televisivas internacionais - americanas, inglesas e brasileiras. De notar ainda que na literatura brasileira já é possível encontrar um estudo profundo sobre a representação de minorias sociais e étnicas e orientações sexuais, principalmente em análises específicas a telenovelas da Rede Globo.

A ficção televisiva, em particular, a telenovela em Portugal integra temas fraturantes nas suas narrativas desde 1982, com a estreia de “Vila Faia”. Neste produto de ficção, o apelo à prostituição era evidente, bem como as consequências ao nível de saúde que dali poderiam advir. Um ano mais tarde, com a telenovela “Origens” – também transmitida pela RTP – foi possível encontrar outra temática delicada, como é o caso da utilização de drogas e da alusão à toxicod dependência (Brandão & Burnay, 2019). As últimas décadas – principalmente desde o início de 2000 - não têm sido exceção na inclusão de outras temáticas mais delicadas e fraturantes como é o caso da superação da incapacidade física, da violência doméstica ou até da homossexualidade, presente nas telenovelas “Podia Acabar o Mundo” (SIC-2008), “Sol de Inverno” (SIC-2013), “O Beijo do Escorpião” (TVI-2014), “A Única Mulher” (TVI-2015); “Amor Maior” (SIC-2017), entre outras. Mais recentemente e ainda em exibição na TVI, pode encontrar-se a telenovela “Quero é Viver” que constitui um brilhante exemplo das representações da homossexualidade em três gerações diferentes.

A inclusão destes temas sugere o conceito de *placement* de temáticas sociais, que deve ser tido em conta como uma fonte informativa, que reforça o poder das narrativas ficcionais seriadas de intervir civicamente junto dos telespectadores (Brandão & Burnay, 2019).

Avançando para o panorama internacional, Gross (2001) identifica os meios de comunicação como um importante caminho para a dinamização da informação e do conteúdo na vida destes jovens, uma vez que como referido anteriormente, a orientação sexual não é comumente debatida, tornando-se um tema “tabu” entre os jovens adolescentes.

Outros autores como Bond et al. 2009; Evans 2007; Gomillion and Giuliano 2011 identificam os media como a primeira fonte de informação e dinamização do *lifestyle*, cultura e comportamentos sexuais da comunidade LGBT.

Como demonstra um exemplo partilhado por Mckee (2000:9), um homem *gay* que participou numa entrevista para o seu estudo de autoestima explicou a importância dos meios de comunicação no âmbito da socialização, explicando que via qualquer conteúdo que fosse difundido na televisão acerca do tema, uma vez que se via como um dos primeiros a assumir-se. Como refere ainda, “era um dos primeiros a estar nesta estranha e desconfortável posição perante o mundo heterossexual, só queria ver alguém ou algo que se relacionasse com ele”. Os media foram os catalisadores do melhor entendimento e explicação da comunidade homossexual (Bond et al. 2009; Gomillion and Giuliano 2011; McKee 2000).

Gross (1994), mostra que se estes temas não forem abordados nos *mass media*, a população não entende nem compreende o tema da homossexualidade. Ou seja, se numa telenovela não existir a representação da comunidade LGBT, a população vai acreditar que, sendo esta uma representação da sociedade atual, estes temas não existem. Assim, mais uma vez, se estes temas não são explicados, comunicados nem debatidos na sociedade, a comunidade vai acreditar que os indivíduos LBG não têm qualquer peso, representação ou papel de destaque na vida comum.

Os anos 80 revelaram-se um marco importante na introdução da temática da homossexualidade na televisão – principalmente no *Channel 4* no Reino Unido. Em 1979 foi transmitido o primeiro episódio de sitcom britânica inteiramente dedicado à homossexualidade – *Agony* -, na ITV, revelando consequentemente “o número de pessoas que viviam abertamente vidas homossexuais” (Buckle, 2018).

“Os *gays* e as comunidades tornaram-se as vítimas de uma série de eventos políticos, sociais e médicos que se uniram num desafio pelo seu próprio direito a existir abertamente e sem medo – estes acontecimentos deram origem aos movimentos das comunidades LGBT e de lutarem pelos seus direitos” (Buckle, 2018: 96).

As revistas têm tido um impacto determinante junto na comunidade *gay* (Gross, 2001). Nas comunidades mais pequenas, as revistas têm sido publicadas há mais de 50 anos e têm tido bastante impacto na recolha de informação útil para a comunidade (Stenback and Schrader, 1999). Para além disso, e como refere Murray (1996) também os cinemas e teatros foram bastantes importantes para a organização da comunidade LGBT.

A década de 90 marcou uma mudança radical na forma como a televisão britânica abordou a temática da homossexualidade, mas foi apenas nos anos 2000 que a televisão começou a ter maior impacto, principalmente através do programa *Queer as Folk*, que seguia a vida de cinco homens homossexuais de Pittsburgh, tendo sido importante para os pares com a mesma orientação sexual. Quatro anos após este sucesso televisivo, foi lançado *The L Word*, que representava o West Hollywood em Los Angeles com cinco personagens lésbicas e bissexuais. Fruto deste sucesso televisivo, é lançado o “Logo”, canal televisivo com filmes, séries e documentários tendo como público alvo lésbicas, gays, bissexual e transgénero.

Os media estão mais acessíveis e visíveis fruto dos fatores sociopolíticos e económicos, sendo que Sender (2006) afirma que esta acessibilidade veio permitir que as questões relacionadas com a comunidade LGBT fossem vistas com um maior grau de tolerância. Com esta dinamização do conteúdo difundido na televisão, Manden e Salamon (2005) concluíram que a comunidade LBGT é constituída por consumidores fiéis a marcas que apoiem as suas causas, onde o grau de relevância e responsabilidade da marca é tido em maior peso que o seu preço ou o seu rendimento disponível.

A criação de séries e conteúdos para as grandes massas contribuiu para a ligação da homossexualidade com a comercialização, isto é, não só os conteúdos foram explorados como também comércios como bares, ruas e bairros em torno da sigla LGBT. A série *Gay Life*, exibida entre 1980 e 1981 na London Weekend Television (LWT) e também o lançamento de jornais temáticos – *Gay News*, *Pink Paper* e *Capital Gay* – foram também fundamentais para o desenvolvimento destas comunidades e núcleos homossexuais (Buckle, 2018).

“Escolhemos os próprios membros dos grupos para fazer o pesquisar e ajudar a escrever guiões porque não queremos fazer uma série de programas de horror de choque ou branco indulgente queremos mostrar algo do estilo de vida, cultura e valores dos gays, negros e dos jovens. Inevitavelmente a os preconceitos e problemas com que se deparam farão parte e não pode ser ignorado, mas o objetivo é tanto o de enriquecer, televisão divertida que todos podem desfrutar” (Buckle, 2018: 101).

Tal como hoje em dia, os conteúdos eram maioritariamente *male oriented*, pondo de parte a comunidade lésbica, existindo até algum preconceito por parte dos homens. No entanto, quando nomes importantes na cultura assumiram a sua homossexualidade – como o caso de David Bowie – o que fomentou uma maior admissão de ideias LGBT dentro da comunidade heterossexual, aceitação e pragmatismo (Buckle, 2018).

Mais tarde, quando surge o HIV, primeiramente conhecido como GRID – *Gay Related Deficiency Syndrome* - uma pandemia associada à comunidade LGBT, verificou-se um crescimento da homofobia e do preconceito das comunidades.

Como indica Buckle (2018), a série britânica *Eastenders* foi fulcral para desmistificar alguns destes preconceitos ao mesmo tempo que promovia a positividade destes conteúdos.

4. Metodologia

4.1 Objeto de estudo, objetivo, pergunta de partida e hipóteses de investigação

O objeto de pesquisa desta investigação é a relação entre a legitimação social do casamento entre pessoas do mesmo sexo como fruto do processo mediático e a sua consequente exposição na telenovela e na mudança de valores sociais e culturais. Para isso, será necessário compreender se existe uma causalidade entre a aprovação desta lei e a sua abordagem nos produtos ficcionais, nomeadamente na telenovela. A telenovela ocupa maioritariamente o horário nobre da televisão generalista portuguesa e é o formato de ficção televisiva que conquista mais a atenção dos portugueses², uma vez que continua a ser o programa que angaria mais audiência diariamente (Burnay *et al.*, 2015; Torres 2016).

Assim, a relevância da investigação está umbilicalmente ligada não só à legislação como à construção e alterações dos valores sociais e culturais da sociedade, e a forma como estes foram tratados na agenda mediática.

Por sua vez, e no que diz respeito aos objetivos desta pesquisa, são eles: compreender de que forma é que a aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo contribuiu para uma alteração nas representações da homossexualidade na telenovela portuguesa bem como melhor compreender de que forma é que esta legitimação levou a que os argumentistas estivessem mais à vontade para tratar o tema, tanto ao nível discursivo e verbal como também através da inclusão de imagens que revelassem proximidade mais física entre os vários personagens.

Tendo em conta a problemática em estudo, optou-se pela elaboração de uma pergunta de partida e de três hipóteses de investigação, com vista a clarificar o objetivo deste trabalho. A pergunta de partida deverá ser, segundo Quivy & Campenhoudr (1995:44), “o primeiro fio condutor da investigação”. Neste caso em concreto, a pergunta de partida que se propõe é: *De que forma é que a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em Portugal veio interferir nas representações na telenovela portuguesa?*

² A telenovela é o programa que angaria mais audiência e que mais contribui para a audiência dos canais em sinal aberto em Portugal.

O estudo levado a cabo consagrará várias hipóteses de investigação. Estas hipóteses são o espelho dos resultados que se pretendem alcançar, ou seja, uma tentativa de esclarecimento daquilo que será investigado. Após a recolha e análise de todos os dados, pretende-se validar a veracidade, ou não, de cada hipótese (Fortin, 1999). Assim sendo, as hipóteses de investigação a ter em conta são:

- (i) *A aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010, fez com que os guionistas e argumentistas mudassem a abordagem à representação da homossexualidade na telenovela.*
- (ii) *A representação de cenas de caráter íntimo entre homossexuais verificou uma tendência crescente após a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo.*
- (iii) *A telenovela portuguesa contribuiu para a cristalização da aceitação social da homossexualidade em Portugal.*

4.2 Estratégias Metodológicas

O método de investigação adotado com vista a responder de uma forma mais adequada às questões da presente investigação foi qualitativo. Nestes casos “o investigador exerce um papel ativo na investigação”, sendo a realidade um fruto da relação de intersubjetividade que se estabelece entre o investigador e o participante, uma vez que a experiência e saber do participante é determinante para o estudo (Fortin, 2009).

Este estudo assentou na análise de duas telenovelas portuguesas onde a temática da homossexualidade se encontra representada: “Ninguém Como Tu” (2005), da autoria de Rui Vilhena e “O Beijo do Escorpião” (2014), de António Barreira e João Lacerda Matos, ambas transmitidas na Televisão Independente (TVI), sob produção da atual *Plural Entertainment*. O recorte temporal tido em conta para a investigação tem como elemento-chave o ano de 2010, uma vez que foi neste que consagrou a alteração na legislação e consequente aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo.

A 3 de abril de 2005 estreou a telenovela “Ninguém Como Tu”, que prometia abordar temáticas pouco exploradas até àquela data, como o caso da cleptomania, a homossexualidade e a importância da beleza na sociedade contemporânea. Alexandre

Costa, personagem interpretada pelo ator Joaquim Horta é, na trama, um homossexual assumido e fascinado pelo mundo esotérico, cujo comportamento ao longo da narrativa é constante. A novela da autoria de Rui Vilhena foi líder de audiências, segundo um estudo da Marktest, destronando a sua concorrente “Senhora do Destino”, da Sociedade Independente de Comunicação (SIC). Segundo a publicação do Jornal de Notícias, esta telenovela que ocupava o horário nobre da estação, tirava ainda mais partido do elenco fortíssimo em que se apoiava, alcançando mais de 35% de share e uma audiência média de 15% ainda durante as primeiras semanas da sua transmissão.

“O Beijo do Escorpião” foi outra das telenovelas da Televisão Independente (TVI) que garantiu o sucesso da estação em horário nobre, mantendo um nível de audiências relativamente estável ao longo de toda a sua transmissão, desde fevereiro a outubro de 2014. Esta trama, marcada por temas que integravam a agenda mediática naquela altura, abordou questões como a homossexualidade, a homofobia, a infertilidade, a violência doméstica, entre outros. O sucesso de “O Beijo do Escorpião” foi notório, principalmente dos seus antagonistas, o casal homossexual Paulo e Miguel, que criou uma legião de fãs que após o término da telenovela criou uma minissérie apenas com as cenas onde os dois apareciam. Para além disto, esta telenovela conta também com exibição internacional, no Canal 13, no Chile e no Azteca América, nos Estados Unidos, tendo para isso sido traduzida para a língua espanhola.

Numa primeira fase da pesquisa planeou-se a realização de entrevistas exploratórias com elementos da Associação ILGA Portugal. Estas entrevistas tiveram como principal objetivo a indicação de novas pistas de reflexão ao mesmo tempo servindo ainda na formulação de hipóteses de pesquisa (Quivy & Campenhoudt, 2008). Os dados recolhidos visaram a construção dos guiões de entrevistas a aplicar aos argumentistas/guionistas e atores das telenovelas “O Beijo do Escorpião” e Ninguém como Tu”.

Tanto as entrevistas exploratórias como as realizadas com argumentistas/guionistas e atores apresentaram limitações e problemas, sendo que a sua análise incluiu posteriormente “uma elucidação daquilo que as perguntas do investigador, a relação de troca e o âmbito da entrevista induzem nas formulações do interlocutor” (Quivy & Campenhoudt, 2008: 194).

Acrescenta-se à estratégia metodológica adotada a visualização exploratória de alguns episódios das telenovelas selecionadas com vista à construção das posteriores grelhas de análise.

Para a comparação destas duas telenovelas foi necessária a realização de uma análise categorial³, que permitiu a identificação das variáveis cuja dinâmica seria potencialmente explicativa de um fenómeno, proporcionando a possibilidade de percorrer os dados na procura de regularidades e padrões, bem como de tópicos presentes nos dados (Demazière & Dubar, 1997; Guerra, 2006; Poirier, Valladon, & Raybaut, 1999; Schnapper, 1999).

Neste caso em específico, e de acordo com os autores previamente indicados, tratou-se de uma categorização predeterminada e emergente. Predeterminada porque algumas categorias haviam sido definidas a priori com base no modelo teórico determinado; e emergente uma vez que algumas destas categorias foram sendo redefinidas à medida que foram introduzidos novos dados no estudo.

Assim, foram selecionadas oito cenas de cada uma das telenovelas selecionadas para o estudo, sendo nelas avaliadas as seguintes categorias:

- a) **Tipo de Contacto:** esta categoria mostrou-se crucial para a análise, uma vez que foi através dela que se definiu o contacto existente entre as personagens – expressamente físico ou através da via verbal – e, conseqüentemente se avalia a especificidade do contacto;
- b) **Contexto:** o contexto refere-se ao enquadramento de toda a cena – se esta ocorre num ambiente familiar, profissional, entre amigos, entre outros;
- c) **Espaço:** ainda que o espaço esteja intimamente ligado ao contexto, não deixou de ser outro elemento importante, uma vez que foi decisivo na classificação do tipo de cena – de maior ou menor intimidade – tendo sido para isso necessário criar códigos como as divisões da casa, os espaços públicos como cafés, restaurantes, entre outros;

³ Nota para dar conta da distinção entre análise categorial e análise de conteúdo. Neste contexto, a análise categorial representa toda a reflexão realizada sobre as dimensões pré-definidas para a construção da tabela de análise enquanto a análise de conteúdo é uma técnica mais abrangente que procura interpretar o significado e o contexto das informações contidas num conjunto de dados. Ao invés da análise categorial, a análise de conteúdo não depende de categorias pré-definidas, mas sim da identificação de temas, padrões e significados subjacentes aos dados.

- d) **Número de personagens:** o número de personagens em cena foi, também, importante considerar como complemento à questão do espaço, uma vez que através dele se pode identificar o grau de privacidade/exposição daquela cena em específico;
- e) **Aspetos técnicos:** aspetos como o tipo de plano, a distância entre a câmara e a personagem e/ou o objeto filmado (enquadramento) e também quanto ao movimento foram contemplados enquanto aspetos técnicos. A duração da cena também foi outro aspeto importante a ter com conta, uma vez que é sugestivo do tipo de relação/conexão que se estabelece com o telespectador.

A dimensão técnica da análise categorial merece aqui algumas considerações. Para Aumont (2007:40), os planos podem ter diferentes configurações: plano geral; plano de conjunto; plano médio; plano americano; plano aproximado; primeiro plano ou *close-up*. Enquanto no plano geral, o ambiente é considerado o elemento central, o plano conjunto mostra um grupo de personagens. Por sua vez, o plano médio revela, normalmente, um pouco de um ambiente/cenário e, pelo menos uma personagem. O americano, enquadra uma única personagem da cabeça até à cintura enquanto no plano aproximado a figura começa a ganhar o seu destaque e a câmara vai-se aproximando até chegar ao primeiro plano ou *close-up*, o seu expoente máximo, isto é, a grande aproximação da câmara em relação ao objeto ou personagem, assim como dos detalhes, com a intenção notória, na maioria das vezes, de ressaltar as suas emoções. Quanto ao movimento, podem distinguir-se, segundo Aumont (2007:39) duas grandes famílias: o *travelling* e a panorâmica; ainda que mais recentemente se tenha introduzido o uso do *zoom*. O *travelling* consiste num “deslocamento do pé da câmara, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma dimensão” ao contrário da panorâmica, em que a câmara gira horizontal, verticalmente ou noutra posição, enquanto o pé permanece imutável/fixo. Quando se verifica a fusão destes dois movimentos, estamos perante uma situação de “*pano-travellings*” (Aumont, 2007:39).

Os aspetos técnicos supracitados são efetivamente relevantes no âmbito desta investigação – em concreto na análise de telenovela “O Beijo do Escorpião” - uma vez que oferecem uma análise mais fidedigna de cada cena, ou seja, permitem identificar com maior detalhe as emoções de cada um dos personagens, tornando-as cada vez mais próxima da realidade. Note-se, por exemplo, um momento em que um personagem chora.

Aqui o plano mais utilizado é o close-up, de forma a reforçar a emoção e o estado psicológico delicado do personagem.

No que concerne às limitações e obstáculos ao estudo, é necessário referir que não foi possível obter acesso aos elementos audiovisuais da telenovela para dar suporte à análise categorial de “Ninguém Como Tu”.

Deste modo, esta análise das telenovelas selecionadas não pretende ser comparativa, pois os materiais de análise não são equivalentes ou comparáveis. Os diferentes *corpus* são sim reveladores de diferenças e semelhanças importantes a discutir na análise de resultados.

Para além da análise categorial, foi ainda essencial articular a perspetiva dos argumentistas e atores entrevistados num subcapítulo capítulo especialmente designado para o efeito – 5.2 Análise da perspetiva de argumentistas e atores.

Os dois argumentistas principais das telenovelas em estudo - João Lacerda Matos (Beijo do Escorpião) e Rui Vilhena (Ninguém Como Tu) - revelaram-se disponíveis para estas entrevistas que permitiram a recolha de informações cruciais para o sucesso da investigação.

Assim, após a realização destas entrevistas, procedeu-se à sua análise de conteúdo, tendo sido necessário, para isso, a definição de categorias de análise. A identificação destas categorias ficou facilitada uma vez que o esqueleto do guião utilizado em ambas as entrevistas foi semelhante, diferindo apenas perguntas mais técnicas e específicas acerca de cada uma das telenovelas em causa. Deste modo, e tal como identificado previamente, selecionaram-se as três macro categorias para análise: argumento, representação e público. Dentro destas categorias macro foi possível ainda definir outros micro aspetos importantes, tais como:

a) Argumento

1. Dinâmica no processo de escrita: para melhor compreender se o processo criativo é individual ou conta com a presença de mais elementos;
2. Briefing: para avaliar como é que são feitos os de briefings das produtoras;

3. Introdução da temática da homossexualidade: compreender como é que esta temática surgiu na mente dos argumentistas;
4. Influência da aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo: entender a relação entre a aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo e a introdução da temática nos argumentos;

b) Representação

5. Escolha do elenco: compreender se a escolha do elenco é feita pelo guionista ou se por outros – produtoras;
6. Qualidade do elenco: avaliar se a qualidade do elenco tem uma relação direta com o sucesso de audiências;
7. Presença de personagens homossexuais na telenovela: compreender a necessidade de representação de personagens homossexuais na telenovela;

c) Público

1. Tipo de audiência a que se dirigem: entender o tipo de audiência ao qual estas telenovelas se dirigiam;
2. Aceitação social da homossexualidade: interpretar de que forma é que a aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo teve como consequência uma maior aprovação por parte do público sobre esta temática.

Deste modo, a estratégia metodológica selecionada para esta investigação assenta numa triangulação de dados, que pretende otimizar os resultados da forma mais concreta possível. Para Fortin (1999), “a escolha do tipo de estudo é definida no curso da formulação do problema, quando a questão de investigação se torna definitiva”, ou seja, a questão de investigação dita o método apropriado para o estudo do fenómeno em causa.

5. Análise de Resultados

5.1 Análise categorial das telenovelas em estudo

No capítulo metodológico foi referida a visualização de alguns episódios das telenovelas em estudo de forma a identificar momentos-chave na trama, bem como as principais diferenças entre as duas e suas singularidades⁴. No entanto, e como referido previamente no capítulo da metodologia, a visualização destes episódios ficou comprometida, uma vez que o repositório online da TVI – TVI Player – não continha nenhum arquivo sobre a telenovela “Ninguém Como Tu” e mais tarde deixou de ter também online os clipes que serviram de base para a análise de “O Beijo do Escorpião”. Após contactar a estação com vista ao acesso a estes episódios e não tendo havido qualquer tipo de resposta, os recursos tornaram-se limitados. Não obstante, ao longo da entrevista com Rui Vilhena, foi colocada esta questão e tentou compreender-se de que forma é que o argumentista poderia ajudar, sendo que o próprio afirmou também não ter, ao momento, acesso aos episódios. Nesta medida a análise categorial da telenovela “Ninguém Como Tu” ficou comprometida pela falta de acesso aos episódios em vídeo. No entanto, Rui Vilhena revelou-se disponível para partilhar algumas partes do seu guião escrito, cuja relevância foi essencial para estabelecer a referência entre os dois produtos de ficção. Assim, seleccionaram-se oito cenas onde a temática se encontra incluída. A escolha destas oito cenas teve por base a diversidade de conteúdos incluída nestas e, no caso de “Ninguém Como Tu” teve ainda a restrição das cenas disponibilizadas pelo argumentista, Rui Vilhena. Assim, revelou-se importante seleccionar a maior diversidade de contextos e de relevância discursiva em ambas as telenovelas de modo a enriquecer o material para análise. Na telenovela “O Beijo do Escorpião” esta seleção foi facilitada uma vez que inclui uma grande amostra de cenas, sejam elas de carácter mais íntimo ou até agressão.

Antes de avançar para a análise propriamente dita convém esclarecer que os materiais analisados nesta pesquisa consistiram em fontes audiovisuais e textuais, o que pode levar a resultados diferentes na análise e na interpretação dos dados. É importante destacar que esses materiais não são diretamente comparáveis, pois cada um apresenta suas próprias limitações e possibilidades interpretativas. As fontes audiovisuais podem oferecer uma

⁴ Construiu-se a tabela de análise que se encontra no final deste subcapítulo, com um resumo da análise categorial realizada às duas telenovelas.

riqueza de informações visuais e sonoras, mas podem ser limitadas em sua capacidade de fornecer detalhes específicos sobre as ideias e perspectivas dos participantes. Por outro lado, as fontes textuais podem oferecer mais detalhes e profundidade em termos de conteúdo e discurso, mas podem ser limitadas em sua capacidade de transmitir nuances de expressão e comportamento não verbal. Essas diferenças são importantes de serem reconhecidas, pois afetam as conclusões que podem ser obtidas a partir de cada fonte. A análise cuidadosa dessas fontes distintas permitiu uma compreensão mais completa da complexidade da temática em questão, mas deve ser levado em conta que os resultados obtidos não são diretamente comparáveis e podem oferecer conclusões diferentes.

5.1.1 A homossexualidade em análise numa amostra de cenas de “O Beijo do Escorpião”

Em “O Beijo do Escorpião”, podem ser encontradas duas histórias centrais. A primeira história recai sobre duas irmãs, que se reencontram após muitos anos separadas. Se por um lado, uma pretende incluir a outra na sua vida, a outra pretende roubar tudo o que esta conquistou e apoderar-se da sua vida. Por outro lado, a outra história recai sobre a temática da homossexualidade e é inserida nesta telenovela de uma forma triangular, ou seja, existem três personagens associadas à trama – o Paulo (Pedro Carvalho), o Miguel (Duarte Gomes) e Leo (Vítor Silva Costa).

Paulo e Miguel são colegas de trabalho e ambos pilotos numa companhia aérea privada. Paulo é, desde o início da trama, consciente sobre a sua orientação sexual, ainda que minta a todos que o rodeiam – exceto a sua irmã e psicóloga, Teresa. Com o passar do tempo, Paulo apaixona-se por Miguel, um personagem mulherengo e homofóbico. Enquanto tenta esconder a sua paixão por Miguel, Paulo envolve-se com Leo que acredita que a relação entre ambos pode funcionar. Mais tarde, quando Leo se apercebe do amor de Paulo por Miguel e da conseqüente atração entre eles, ele perde a cabeça, chegando mesmo a colocar termo à sua vida.

Esta é uma telenovela em que a temática da homossexualidade é explorada ao detalhe e com uma enorme força pela aproximação à realidade. Para além disto, os argumentistas vão ainda mais longe, incluindo outro tema delicado como o caso do suicídio ainda no meio deste enredo.

De notar ainda que, no momento em que estas cenas foram analisadas, estas estavam disponíveis no repositório online da TVI, o TVI Player e que mais tarde, numa tentativa de revisão de conteúdos, notou-se que o acesso a estas cenas havia sido retirado.

Assim, a análise categorial da telenovela “O Beijo do Escorpião”, é limitada a oito cenas com os seguintes títulos e cujo acesso direto consta no capítulo das referências bibliográficas:

14/02/2014: Paulo não aguenta a pressão

18/02/2021: Paulo não quer assumir relação com Leo

21/02/2014: Leo tem ciúmes de Miguel

28/02/2014: Leo visita Paulo

01/03/2014: Leo esconde-se como um amante

01/03/2014: Paulo e Leo passaram a noite juntos

11/03/2014: Paulo e Leo terminam da pior maneira

15/05/2014: Miguel descobre a verdade e dá um murro a Paulo

A primeira cena decorre no quarto de Paulo, quando este recebe uma mensagem de Leo e abre-a. Esta mensagem é uma declaração de amor de Leo, em que este revela tudo o que sente por ele, afirmando que não consegue viver sem Paulo. Paulo revolta-se com o que lê e pega no telefone e liga a Leo, dizendo-lhe que o tinha proibido de o contactar e que tudo tinha terminado entre eles. Posteriormente, há uma transição da cena do quarto para a sala, onde se encontra Teresa – a irmã de Paulo. Teresa aborda Paulo dizendo-lhe que parece que este está a precisar de um chá, ao qual Paulo responde prontamente e com até alguma arrogância que não quer nem precisa de nada. Teresa foca-se no mau humor do irmão e na agitação deste, questionando o que se passa, quando este responde, transtornado que não se passa nada. Teresa interrompe questionando se o estado de espírito do irmão está relacionado com Leo, que Paulo imediatamente nega. A psicóloga e irmã vai ainda mais longe, tentando analisar o comportamento do irmão, que se revela transtornado com esta intromissão. Teresa relembra o irmão que a escolha é dele, que no final, a escolha será sempre dele.

Esta cena é a cena mais longa de todas as contidas nesta análise e foca-se, essencialmente, na revolta de Paulo face à pressão de Leo para que assumam a sua relação. A forma como a temática em estudo é aqui espelhada é um exemplo notório de todos aqueles que têm consciência da sua orientação sexual, mas que vivem com o receio de admiti-la perante os que o rodeiam – o receio do preconceito, do julgamento e da não-aceitação. Para além disso, toda a cena gira em torno de uma discussão que é iniciada através da revolta que o personagem sente face àquilo que esperam dele e ao facto de não estar preparado para um *coming-out*, seja pelo contexto temporal em questão, sendo porque este também está apaixonado por outra pessoa. Os aspetos técnicos assumem aqui uma elevada importância: por exemplo, quando Paulo telefona a Leo, desorientado e começa a gritar com este, o plano utilizado é o *close-up*, que irá atribuir uma maior dimensão à cena, tornando-a mais completa e profunda, quase como se o telespectador estivesse do lado do personagem, a observar, de perto, a sua raiva. Para além disso, Paulo termina a sua relação com Leo por telefone, o que é igualmente revelador de uma enorme falta de ponderação. Isto certamente acontece, pois, o receio de ser descoberto ou de permanecer naquela relação é maior do que efetivamente seguir o coração e a sua felicidade, não olhando a fins para garantir que aquilo não é descoberto. Mais tarde, quando este abandona o quarto e encontra a sua irmã na sala, ela alerta para a questão da escolha, referindo que a escolha será sempre de Paulo. Isto denota uma questão muito importante relacionada com a temática em análise: escolher viver a vida de uma forma plena, assumindo o *coming-out*, com todas as consequências que isso pode trazer ou, por sua vez, mantê-lo em segredo, abdicando da felicidade mais garantindo a inexistência de julgamentos.

A segunda cena tem lugar num quarto de hotel, num momento de bastante intimidade entre Paulo e Leo, quando este último questiona quando é que poderão assumir a relação que têm. Paulo responde que Leo não deve complicar as coisas entre eles, questionando Leo, quase ironicamente, o que é que este quer – se é tornar-se seu namorado. Leo afirma que Paulo tem de compreender que há pessoas que gostam de compromissos e que precisam de estabilidade. Paulo, para fugir à pressão de Leo, levanta-se e acusa Leo de ser ele a ter a culpa naquilo que estava a acontecer, pois tinha sido este último a contactá-lo para se encontrarem. Leo responde dizendo que o contactou porque o ama e Paulo, enervado, levanta-se e sai de cena.

Esta cena tem lugar num local íntimo, como um quarto de hotel e é reveladora de um momento de intimidade entre ambos: os personagens estão de tronco nu e apenas com um lençol a cobrir-lhes a cintura enquanto trocam carinhos um com o outro. Leo pressiona uma vez mais Paulo, apelando à necessidade que vê em oficializarem a sua relação. O personagem chega a mencionar as seguintes palavras:

Leo: “Eu preciso de estabilidade também, eu não quero passar a vida em quartos de hotel contigo, Paulo. Entende isso... **Como se estarmos juntos fosse um crime**”.

Esta frase de Leo revela, claramente, a vontade de este assumir uma relação com Paulo, condição que este rejeita totalmente. O amante de Paulo refere-se a esta condição que vivem em segredo como um “crime”, apelando à necessidade das comunidades LGBT se desprenderem de relações que os aprisionam. Uma vez mais é notória a importância do *coming-out* que ainda não foi feito por Paulo e de como isso é capaz de magoar alguém que o ama. Esta é uma cena uma vez mais muito ancorada em planos de *close-up* para reforçar a mensagem e criar mais ênfase à volta de toda a conversa entre ambos. Por fim, o facto de ambos estarem tão relaxados e despreocupados a ter a conversa num hotel é algo também bastante sugestivo, principalmente por se tratar de um ambiente fora do normal. Isto é, seria impensável uma cena destas ter lugar em casa de Paulo, pois este estaria sempre com receio de ser descoberto. Esta é outra das realidades que continua ainda muito presente na sociedade para quem decide ainda não fazer o seu *coming-out* – a escolha de sítios privados e exclusivos, em que a probabilidade de serem descobertos é mais reduzida.

O palco da terceira cena é a sala de casa de Paulo e Teresa, em que se vê que Miguel está a dormir no sofá e Paulo a arranjar o pequeno-almoço quando, inesperadamente, alguém toca à campainha. Quem está à porta é Leo, que pergunta se podem conversar quando Paulo imediatamente responde dizendo que não gosta que ele apareça em sua casa, tentando fechar a porta. Leo pressiona a porta, dizendo-lhe que este tem mesmo de o ouvir porque teve uma proposta de trabalho fora do país, e quer saber se deve ou não aceitar a mesma.

Paulo não reage a esta partilha de Leo uma vez que se encontrava mais preocupado em que este e Miguel não se cruzassem, pedindo-lhe novamente para que saia e este, não contente, volta a fazer força na porta, percebendo que Miguel estava a dormir no sofá.

Leo confronta Paulo, questionando quem era a pessoa que ali estava a dormir. Paulo tenta resolver a situação rapidamente, afirmando que se tratava de um amigo que teve de lá dormir. Leo fica nervoso e triste, perguntando a Paulo se aquela era a razão pela qual não queria que ele ali estivesse e dizendo que este deveria ter sido sincero consigo. Paulo revolta-se e suplica para que este se vá imediatamente embora e Miguel acorda e Teresa aparece num plano afastado, assistindo à discussão que ali se passou. Paulo e Leo saem de cena, e Miguel questiona Teresa sobre a identidade de quem estava à porta com Paulo e a cena termina.

Tal como a maioria das outras cenas, a terceira cena tem lugar num ambiente mais familiar, neste caso a casa de Teresa e Paulo, onde tem lugar a maioria da trama. Nesta cena é evidente a discussão e o confronto entre Paulo e Leo e, também, a desilusão e o ultimato que este último faz a Paulo. Leo retrata nesta cena a voz do desespero, da insistência e do amor louco que leva duas pessoas a desistirem dos seus sonhos para ficarem ao lado de quem se ama. Porém, esta é uma fase em que Paulo se vê encurralado com Miguel a dormir no sofá e tenta despachar Leo como se nunca tivesse sentido nada por este. Todo o discurso de Paulo é frio, curto e assertivo. Perante a necessidade de esconder Miguel de Leo e o despachar, Paulo vê-se encurralado e não sabe o que fazer – a voz do desespero e da angústia. Uma vez mais, esta é uma cena em que a aproximação à realidade é a premissa base, na medida em que o segredo e a ocultação levam ao desespero e a não se saber o que fazer. No fundo, toda esta cena e a discussão que lhe está associada leva o espectador a repensar se, no final de contas, é benéfico manter tudo isto em segredo ou se a solução passa pela efetivação do *coming-out*. Nesta cena os planos são na generalidade mais afastados do que os anteriores, uma vez que se pretende uma ideia mais ampla da situação – que incluía ver Paulo e Leo a discutir à porta e Miguel a dormir no sofá.

A quarta cena decorre também na sala de estar de Teresa e Paulo, quando a primeira se prepara para sair de casa. Teresa pergunta sobre o dia do irmão e este diz que vai ficar a descansar, quando ela sugere que este ligue a Leo e este imediatamente rejeita a sugestão dizendo que apenas quer ficar a descansar. Após a saída de Teresa, a campainha toca e Paulo acha que era a irmã, quando se apercebe que é Leo. Leo entra em casa e beija Paulo, que se revela nervoso e pede para que este saia, afirmando que não pode estar ali. O casal volta a beijar-se e Paulo encaminha Leo até ao seu quarto, quando a cena termina. Esta é

uma cena de alguma intimidade e uma das vezes em que é possível observar o beijo entre dois homens vezes consecutivas.

Selecionou-se também esta cena para análise uma vez que nela estão incluídos vários beijos entre Paulo e Miguel, que ainda não tinham sido visíveis até ao momento. Ainda que a cena do hotel seja reveladora de um grau de intimidade elevadíssimo, o beijo ainda não tinha sido representado. Esta representação dos vários beijos trocados entre os personagens são a metáfora perfeita daquilo que deve ser o amor na sua verdadeira essência – independentemente do género, do preconceito, da orientação sexual. O amor livre. O amor desprovido das coisas menos boas que lhe podem estar associadas. Para além disto a presente cena – uma vez mais com lugar na casa de Paulo e Teresa – atenta no desejo e na vontade que ambos partilham de estar juntos. Ainda que a tentação de Paulo seja negar a presença de Leo e a relação entre ambos, o desejo fala mais alto e Paulo não consegue ficar indiferente à declaração de amor de Leo e à atração física que os une. Uma vez mais assiste-se à negação de Paulo face aos seus sentimentos, quase que se obrigando a abdicar daquilo que realmente o faz feliz.

A quinta cena tem também lugar na sala de estar, quando Leo se prepara para sair. Leo questiona Paulo sobre quando o voltaria a ver e este responde que aquilo entre eles já devia ter acabado ao qual Leo responde que este não consegue acabar consigo. Paulo fica impaciente e responde dizendo que deveria conseguir e que não consegue dar a Leo o que este quer. A campainha toca e Paulo vê pelo monóculo da porta que era Miguel. Paulo implora a Leo que se esconda e Leo, alterado, questiona quem está ali. Paulo empurra-o, encaminhando-o para o seu quarto e Leo responde que este não o vai tratar como se esta fosse uma situação em que ele é o amante e o marido tinha acabado de chegar a casa. Paulo, em desespero, suplica “Se me amas, vai lá para dentro” e Leo vira as costas e esconde-se. Paulo corre para abrir a porta e Miguel questiona se este estava com uma amiga para ter demorado tanto tempo a abrir. O primeiro mostra-se nervoso e nega aquela acusação, mudando logo de assunto. Segundos mais tarde Paulo sugere que desçam para tomar um café, aliviando o constrangimento de Leo ser apanhado por Miguel. Quando Miguel aceita o convite para o café e decide ir guardar a sua mala ao quarto de Paulo, este para-o imediatamente, dizendo que este deixe a mala na sala, em qualquer lugar. Os dois encaminham-se para a porta e saem.

Este é um momento muito interessante para o estudo por espelhar duas realidades antagónicas: se por um lado Paulo e Leo estão felizes porque acabaram de ter um momento íntimo juntos, imediatamente essa felicidade é posta em causa com o aparecimento de Miguel. Paulo revela, uma vez mais, que não está preparado para assumir a sua orientação sexual, recorrendo a qualquer forma para impedir que seja descoberto. Neste caso em concreto Paulo faz chantagem com Leo quando suplica, desesperado para este se esconder, se o ama. Isto revela que para Paulo manter o seu segredo todos os meios justificam os fins, mesmo que isso coloque em causa o sentimento de outra pessoa. Ainda que Leo tenha expressado o seu desagrado ao afirmar que se sentia “um amante” e que parecia que estavam a fazer algo errado – esta é uma ideia extremamente relevante, o conceito do certo e do errado neste contexto. Muitas vezes, o coming-out é deixado não para trás não só por causa do medo mas também pelo facto de se considerar algo errado, ou seja, de ainda se associar a homossexualidade a orientação sexual a algo errado pelo facto dos padrões sociais estarem tão debruçados na realidade da heterossexualidade. Os planos utilizados nesta cena são sobretudo planos de conjunto, médios e o plano americano. A sexta cena tem lugar no quarto de Paulo, numa imagem que remete para o fim de um momento de intimidade entre ambos. Este e Leo estão deitados na cama, de tronco nu, por baixo dos lençóis quando o último questiona o primeiro se este está arrependido. Paulo responde que Leo tem de deixar de andar atrás de si, mas Leo interrompe de imediato dizendo que Paulo lhe faz muita falta. Paulo, constrangido diz a Leo que a relação deles está a tomar grandes proporções e que estes estão a ficar descontrolados. Leo interrompe questionando se isso não é bom e Paulo interpela-o afirmando que este sabe o que está em jogo – a sua carreira. Paulo levanta-se depois deste momento de alta tensão e sai do quarto para tomar um banho, deixando Leo sozinho.

Esta cena assenta, sobretudo em planos de *close-up* no quarto, no momento em que Paulo e Leo estão a ter uma conversa séria sobre a sua relação. Num momento que em Leo volta a insistir e a revelar a sua intenção de oficializar a sua relação com Paulo, este volta a pedir para que este se afaste, pois, a sua carreira está em jogo. Esta é uma das primeiras vezes em que Paulo faz referência à sua carreira, e ao facto do seu patrão ser extremamente homofóbico. Volta assim, a imperar a questão da escolha, do poder que os intervenientes têm de mudar a sua vida, através de uma escolha. Paulo, como tantos outros na mesma situação, decide priorizar a sua carreira em prol de encontrar e viver o amor verdadeiro ao lado de alguém. Para além disso, Paulo parece sempre colocar o ónus sobre

Leo, fazendo-o sentir que o errado são as suas exigências e o seu objetivo de querer sempre mais, não se contentando com uma relação em segredo.

Por sua vez, a sétima cena dá conta do término da relação não assumida entre Paulo e Leo. Na sala de estar, Paulo diz não compreender porque é que Leo ainda não aceitou a proposta de trabalho em Londres ao qual este responde que está à espera de que o primeiro assumo o sentimento que tem por ele e lhe peça para ficar. Exaltado, Paulo assume o seu amor por Leo, mas afirma não querer manter com este a relação que ele sonha nem nenhum tipo de compromisso. Leo interrompe dizendo que este está a mentir e Paulo fica ainda mais nervoso, virando costas e caminhando de uma forma impaciente. Leo acrescenta que este apenas não quer assumir um compromisso com medo de que alguém descubra a sua orientação sexual e adianta ainda que não se importa de viver em segredo com Paulo. Paulo, revoltado, aproxima-se de Leo e diz para este terminar com essas fantasias, dizendo assertivamente que não vai viver com este de maneira alguma. Leo interrompe dizendo que tem a certeza de que Paulo quer o mesmo que ele, ao que Paulo responde que aquilo se está a tornar obsessivo. Leo acrescenta que não há como fugir, que este é o destino deles e Paulo responde agressivamente que não quer viver com este. Leo fica incomodado e aproxima-se de Paulo, tocando-lhe no rosto e pedindo que este voltasse a repetir o que disse, e Paulo olha Leo nos olhos dizendo que este foi apenas um caso que teve e que já está arrependido de alguma vez ter olhado para este. Leo beija Paulo à força e o segundo, transtornado, dá-lhe um murro que o faz cair no sofá. Leo levanta-se e quando ia ripostar, aparece Teresa que tenta parar de imediato o conflito entre ambos. Depois de os separar, Teresa questiona se estes não são adultos e capazes de resolver os problemas a conversar e alerta o irmão para o facto de não querer aquele tipo de cenas agressivas em sua casa. Paulo levanta-se e diz à irmã para não se preocupar, pois o Leo não irá voltar a ir lá a casa e que não quer que os convidados da irmã se apercebam que esta recebe pessoas histéricas lá em casa (referindo-se a Leo). Leo exalta-se e pergunta a Paulo se a única coisa que lhe importa é o que as pessoas pensam e este interrompe imediatamente dizendo que sim e que era o que também lhe devia importar. Paulo, gritando com Leo, acrescenta que este não é capaz de compreender as suas razões e que talvez seja melhor nunca mais se voltarem a ver. Teresa pede a Paulo que se acalme e este continua afirmando que só quer que Leo desapareça da sua vida de vez e que aceite o convite para trabalhar em Londres. Teresa volta a pedir ao irmão que se acalme e que não digas as coisas daquela forma quando Leo a interrompe e diz que já percebeu tudo e

garante a Paulo que este nunca mais irá ouvir falar de si. Leo vira costas, encaminhando-se para a porta quando para, olha de novo para trás e diz a Paulo para ter a certeza que nunca ninguém o irá amar tanto quanto ele. Leo sai e Teresa olha de uma forma repreensiva para o irmão. Paulo, a chorar, dirige-se ao quarto e a cena termina.

Esta oitava cena é muito interessante do ponto de vista da diversidade de momentos que a compõem, isto é, tem um momento em que é trocado um beijo, outro em que há uma agressão chegando até a ter a troca de palavras ofensivas. Leo tenta, uma vez mais, mostrar a Paulo que o ama, voltando a ser constantemente rejeitado e desiludido por este. Se por um lado Leo se revela disponível para abdicar da carreira por amor – depois de ter recebido o convite para ir trabalhar para Londres – Paulo tem as suas prioridades bem definidas e não abdica da sua. Mais do que não abdicar, faz de tudo para que Leo se sintam mal, agredindo-o física e psicologicamente. Aqui pode encontrar-se um muro que significa a vontade de Paulo em querer afastar Leo o mais depressa possível e ainda a referência a este como “histérico”, reveladora de uma falta de insensibilidade perante alguém que está disposto a fazer tudo por ele. Paulo debate-se consecutivamente com uma grande vontade de se assumir e com o perigo de não poder fazê-lo pela sua carreira e pela forma como os outros o veem e a prova disso está no momento em que Leo abandona a sua casa e este vai a correr para o quarto a chorar, magoado e ressentido pelo que havia acabado por fazer.

A oitava e última cena começa com Teresa a abrir a porta a Miguel, que se mostra transtornado. Miguel questiona se Paulo está em casa, ao que Teresa responde que o irmão está no quarto e pergunta se quer que o vá chamar. Miguel diz não ser preciso e segue para o quarto de Paulo e apercebe-se que este está na casa-de-banho. Enquanto aguarda no quarto de Paulo, Miguel olha para a cama e tem um flashback do que havia acontecido entre eles no dia em que este ficou bêbedo e foi ter com Paulo. Paulo entra no quarto e Miguel comenta que não tinha voltado àquele quarto desde a noite em que lá havia dormido. Miguel continua afirmando que ao olhar para aquela cama e aqueles lençóis conclui que aquilo que acreditava ter sido um sonho, afinal não o era e questiona Paulo se efetivamente tinham mesmo dormido juntos ou não. Paulo fica perplexo a olhar para Miguel e quando tenta começar a explicar-se este último dá-lhe um soco, fazendo-o cair agressivamente sobre a cama.

A última cena seleciona tem também lugar na casa de Paulo e Teresa e ocorre já num momento bastante desenvolvido no enredo, em que Paulo e Miguel saíram à noite e ficam ambos embriagados e este último acaba por ficar a dormir em casa de Paulo. No dia posterior à dormida, Miguel questiona Paulo se “apenas” dormiram juntos, ao que este último confirma. Dias mais tarde, Miguel tem um flashback e vai a casa de Paulo para o confrontar com a verdade. Nesta cena Miguel encontra-se descontrolado com o facto de poder ter tido relações sexuais com Paulo e quando este começa a explicar-se, Miguel parte para a agressão física. Esta foi, no fundo, a forma de Miguel se defender de uma realidade que acredita não ser a sua e de manter o papel de mulherengo e homofóbico. Pela segunda vez é possível encontrar um personagem que, descontente com o seu estado e com a forma como lida com a sua orientação sexual, parte para a violência.

Deste modo, são várias as conclusões gerais que podemos tirar ao longo destas oito cenas analisadas:

- A telenovela “O Beijo do Escorpião” inclui mais do que uma vez **cenar íntimas** entre as personagens do mesmo sexo;
- A **negação do *coming-out* e da orientação sexual** por parte de Paulo e Leo que quer viver uma relação assumida e verdadeira, não tendo receio de que qualquer consequência que possa surgir da afirmação da sua homossexualidade;
- Verifica-se uma tendência no que diz respeito à **agressão física e verbal**, uma vez que sempre que não existe compreensão entre ambos não se opta pelo diálogo, mas sim por atitudes agressivas;
- **Adaptação** por parte da personagem assumida **aos comportamentos do outro** para que uma possível relação entre ambos resulte. Estes comportamentos incluem o segredo, a rejeição, as progressivas tentativas de afastamento e a vergonha que a personagem não assumida sente da vida que está a levar. Por outro lado, assiste-se a um sofrimento constante de Leo, que está confortável com a sua orientação sexual e com as suas escolhas, mas que, para agradar Paulo cede a todos os pedidos para que se esconda e para que não conte a ninguém.

5.1.2 “Ninguém como Tu” em análise: uma predominância do parâmetro discursivo e a ausência de representações físicas

Seguindo a mesma lógica de análise das várias cenas alinhadas cronologicamente com a transmissão destas em televisão procedeu-se à análise das oito cenas da telenovela “Ninguém como Tu” com base no guião da telenovela disponibilizado pelo seu autor – Rui Vilhena.

Nesta telenovela, o enredo central da temática está focado nos amigos Henrique (Guilherme Barroso) e João (Frederico Barata), sendo que o primeiro é estudante de ballet e heterossexual e o segundo pratica jiu-jitsu e homossexual (ainda que tente esconder a sua homossexualidade através de uma relação heterossexual que manteve durante algum tempo ao longo do enredo). Para além destes, existem ainda duas personagens cuja relevância é fulcral para esta análise, o Alexandre (Joaquim Horta) – primo de Henrique, cartomante e homossexual assumido – e Mariana (Cláudia Aguizo), ex-namorada de João.

Na primeira cena, João encontra-se em casa, na sala a ver televisão com a irmã (como indica a didascália do Anexo F) quando lhe pergunta se esta considera estranho que os homens queiram ser bailarinos (referindo-se a Henrique). Quando a sua irmã responde alegando que é normal, João fica intrigado e continua afirmando que de acordo com estatísticas há mais mulheres bailarinas do que homens o que leva a sociedade a pensar que os bailarinos homens possam ser *gays* (como é referido nesta telenovela). Ana, sua irmã, responde imediatamente que isso não se trata de nada mais do que um preconceito da sociedade. Assim, é importante referir que, nesta cena, João tenta sondar a irmã de forma a perceber se Henrique seria ou não homossexual, uma vez que estuda dança. O receio de João a falar sobre este tema com a irmã é evidente, principalmente quando não termina a frase e diz “E nós sabemos o que as pessoas pensam e dizem dos bailarinos... o que eles são...”.

Nesta primeira interação que tem lugar em casa dos irmãos, é possível identificar o preconceito e a associação que João faz da temática da homossexualidade ao questionar a irmã sobre o facto de esta achar normal o facto de um homem poder ser bailarino, quando na maioria as bailarinas são mulheres. Aqui o personagem parte de uma premissa que continua a fazer parte da sociedade: um estigma social e homofóbico que coloca que leva à associação imediata de que um homem que dança deve ser, quase de certeza, homossexual. Ao responder “E nós sabemos o que as pessoas pensam e dizem dos

bailarinos... o que eles são...” está ainda a evidenciar mais um facto que não é verdade, mas que continua a ser uma abordagem presente na sociedade. Por outro lado, o facto da irmã não conseguir identificar nenhum problema nisso, faz com que se esteja perante duas perspetivas e realidades diferentes – uma que despreza a homossexualidade e a associa a uma determinada profissão e, outra, que vê a homossexualidade como algo intrínseco.

Por sua vez, a segunda cena decorre numa esplanada, no momento em que os dois amigos se encontram a desfrutar de uma refeição. João inicia a conversa questionando Henrique se este sabe que existem *gays* na academia onde este frequenta as aulas de dança. Henrique responde prontamente que sim e João imediatamente interrompe questionando-se não lhe faria confusão ver dois homens de mãos dadas. O bailarino responde a João que isso para ele é algo natural, bem como ver dois homens a beijar-se. João interpela questionado se o amigo não acha que isso é algo esquisito, ao que Henrique responde que o facto de o amigo se referir assim a estas questões é uma demonstração de preconceito e acrescenta ainda dizendo que o que importa é que duas pessoas gostem uma da outra e sejam felizes, implique isso serem ou não do mesmo sexo. Nesta cena, João tenta fazer com Henrique o que tinha feito acima, com a sua irmã, tentando compreender como estes olham para a questão da orientação sexual e, especialmente, para a homossexualidade.

Esta cena tem lugar num espaço público, neste caso na esplanada que os dois amigos costumam frequentar. Neste momento João aproveita por voltar a introduzir o tema da conversa que havia tido com a irmã, quase como que se fosse (re)confirmar a veracidade do facto. Isto é a prova de que o que a irmã lhe indicou não é suficiente para o deixar seguro, ou seja, fazê-lo acreditar que nem todos os bailarinos tenham de ser homossexuais. Ainda assim, é relevante notar que João usa sempre o termo “gay” para se referir aos homossexuais, conferindo ao discurso uma carga emocional maior e aguçando o preconceito que sente. Quando Henrique explica ao amigo que para si isto são questões normais, João exalta-se e vai ainda mais longe, questionando se este também acha normal dois homens beijarem-se. O amigo volta a explicar que é normal e vai mais longe, dizendo que o que não é normal é saber que há bebés abandonados no lixo ou sem-abrigos. Esta abordagem de Henrique é reveladora da maturidade do personagem, que remete a situações delicadas e traumáticas da vida social que realmente são “esquisitas” ou, neste caso, graves e que devem ser realmente alvo de escrutínio. Para rematar a ideia, Henrique vai mais longe e invoca o direito à igualdade, independentemente do género ou orientação

sexual, afirmando “Se duas pessoas gostam uma da outra e estão felizes, isso é que importa, mesmo que sejam do mesmo sexo!”.

A terceira cena tem lugar na sala de casa da tia de Henrique, quando João se encontra à espera do amigo para saírem. Durante o tempo de espera, João decide começar a falar com Alexandre, questionando-lhe diretamente “Quando é que descobriste que eras assim?”. Alexandre, confuso, responde-lhe “Assim como?”, e João continua sem ter coragem de dizer a palavra quando o primeiro lhe responde “Estás a querer saber quando é que percebi que era homossexual?”. João, tímido e embaçado responde que sim e Alexandre explica que sempre soube pois sempre sentia atração por homens. No entanto este confessa que durante algum tempo não conseguia perceber se isto era certo ou errado, mas que tinha a certeza que de uma doença não se tratava. Mais à frente, João questiona se Alexandre se sentia bem a ser assim e este afirma que, como qualquer pessoa, se sente feliz quando está com alguma pessoa. Por último, o estudante de jiu-jitsu questiona o cartomante sobre como este sente com aquilo que as pessoas pensam sobre si, ao que Alexandre responde que quando as pessoas gostam umas das outras, aceitam-se tal como são. Nesta cena consegue aferir-se o interesse de João em perceber como é que alguém como Alexandre vive e lida com a sua orientação sexual e de que forma o olhar da sociedade olha para a homossexualidade. Trata-se quase de uma questão de legitimar a aceitação da homossexualidade. O facto de João continuar a utilizar palavras que revelam a sua frieza, desconforto e preconceito face ao tema volta a fazer parte de um discurso desapegado e assente em estereótipos sociais. Ao utilizar várias vezes ao longo da cena a palavra “assim” em expressões como “Quando é que descobriste que eras assim?” ou até “Mas sentes-te bem, a ser assim?” mostram a dificuldade do personagem usar a palavra concreta, de se referir a isso como a homossexualidade, procurando sempre um discurso alternativo que promove o repúdio e a não-aceitação.

Já na quarta cena, Mariana (ex-namorada de João) confronta-o questionando se este está apaixonado por Henrique. João, nervoso e exaltado, questiona Mariana sobre a pertinência da sua questão ao que Mariana responde que este está sempre com Henrique e que se percebe que gosta dele. João, já furioso responde a Mariana que o facto de passar tempo com ele não implica que esteja apaixonado, referindo-se ao namoro entre eles como forma de camuflar o que sente pelo bailarino. No meio da conversa, já com um clima de tensão, João tenta terminar a conversa quando Mariana lhe diz que é mais fácil

fugir ao tema do que assumir que é *gay*. Como a própria didascália indica nesta cena, “João bufa furioso” e Mariana continua o seu discurso, afirmando que *gay* ou não, ele poderia contar sempre com a sua amizade. Esta frase de Mariana é a prova do apoio e do amparo, de que a amizade jamais será prejudicada independentemente da orientação sexual de João. A falta deste apoio e compreensão é, muitas vezes, o que faz com que os indivíduos não assumam o seu *coming-out*, por receio de incompreensão ou de falta de proteção. Por sua vez, a forma como João responde a Mariana é reveladora de uma atitude defensiva que se expressa através do ataque ao outro “Bateste com a cabeça num poste, hoje?”. A forma ofensiva à qual João recorre é notória e demonstra a sua falta de confiança e o medo de o seu segredo ser revelado. Uma vez que se trata de uma conversa delicada, também o espaço remete para a questão íntima da conversa entre ambos – daí ter lugar num local mais privado como o quarto de João.

A quinta cena selecionada para esta análise tem uma componente muito interessante na medida em que, nenhum dos dois amigos faz parte dela, isto é, o objetivo da cena prende-se em compreender, num contexto familiar, a forma como a família de João reagiria a um suposto *coming-out*. Ana, irmã de João, já suspeita neste momento que o irmão seja homossexual e decide introduzir o tema junto da mãe de forma a sondá-la (como indica a didascália). Ana partilha com a mãe que esteve a ver um documentário homossexual ao que Dulce responde que gosta desse tipo de programas e que era a poderia ter chamado para assistirem juntas. No meio da conversa, Ana questiona a mãe acerca do que esta iria pensar caso algum dia descobrisse que João era *gay*, ao que Dulce responde que lhe iria “Fazer confusão, ficava chocada e ia tentar perceber o que se passava”. No momento em que Ana questiona a mãe sobre o facto de esta querer compreender o que se passava, esta explica que iria querer compreender junto de João quais as suas razões. Ana explica prontamente que não existem razões para se ser hétero ou homossexual: ou se gosta ou não se gosta. Dulce continua explicando que precisaria de compreender as razões para aceitar algo que não compreende. Mais à frente, Ana questiona a mãe acerca de uma possível reação do pai, caso este descobrisse o mesmo sobre João, ao que Dulce responde que sua preocupação com os filhos “sempre foi o álcool e as drogas” e acrescenta que talvez o seu marido não aceitasse, pois, “os homens são mais intolerantes”. Esta é talvez uma das cenas mais relevantes de análise desta telenovela, uma vez que é claro o conservadorismo da família de João, tanto por parte da mãe como do próprio pai, alegando que existem “razões” para a homossexualidade como se de uma escolha se

tratasse e que os homens são menos tolerantes face à temática, seja por razões históricas ou culturais. A última interação de Dulce não deixa também de ser curiosa na medida em que fez que “Felizmente não temos esse problema na nossa família”. Aqui há, desde logo, dois termos curiosos: o “felizmente” que quase que indica que seria uma desgraça caso isso se verificasse e o “problema”, como se a identidade e a orientação sexual fossem quase como um erro que, conseqüentemente, assumiria a forma de um problema para toda a família. Esta constitui uma realidade muito presente na sociedade atual, na medida em que muitas vezes os núcleos familiares não estão suficientemente atentos ao que os rodeia, não se debruçando sobre a premissa de “Como seria se...” e aceitando uma realidade que acreditam ser a sua.

A sexta cena apresenta o momento em que Henrique confronta João acerca do que este sente por ele. Henrique, que havia encontrado uma fotografia sua na carteira de João, questiona-lhe se aquilo não seria o que ele estaria a pensar. João, fazendo-se inicialmente de despercebido, decide ser sincero e contar a verdade, dizendo ao bailarino que gosta de estar com ele. Henrique, furioso pergunta o razão para não lhe ter contado antes e João, impaciente, responde que não é fácil, pois nunca havia sentido aquilo. João acrescenta que sentir isto o assusta, ao que Henrique responde que nunca imaginou que isto lhe acontecesse. Ao longo desta cena compreende-se a confusão que João faz em relação a Henrique, nomeadamente pelo facto de este ser bailarino, o que poderia, na sua cabeça significar que este fosse homossexual. No final da conversa, Henrique explica a João que o que os une é puramente a amizade, e que o verá sempre como um amigo. Esta cena é reveladora de uma intuição de João que se revelou errada, ou seja, o facto de assumir que Henrique era bailarino seria indicador de uma orientação sexual diferente. No entanto, João revela-se bastante frágil neste momento, garantindo estar “assustado” com o que sente. Neste momento o personagem demonstra uma atitude defensiva e abre todo o seu coração para algo que acredita ser correspondido e não é. Para além disso, João apega-se ao facto de gostar de passar tempo com Henrique e este sentir o mesmo, não sabendo fazer a distinção entre gostar de passar tempo como “amigos” ou talvez como algo mais. Esta é uma das cenas mais íntimas da telenovela, que evidencia o assumir de um *coming-out* e a abertura do coração àquele que se acredita ser o amor.

Na sétima cena, que decorre na sala da tia de Henrique, o bailarino desabafa com o seu primo Alexandre sobre aquilo que João havia partilhado consigo. Alexandre alerta o

primo para aquilo que João deverá estar a passar e a sentir, agora que contou a verdade. Henrique explica que não quer magoar o amigo e que por isso o melhor será afastar-se dele. O cartomante adverte para o facto de este afastamento poder fazer ainda pior à amizade entre eles, uma vez que fará João achar que o que sente por Henrique é errado. A importância desta cena reside na ideia partilhada por Alexandre, que o amor não vê género nem género e que não há formas erradas de amar. Também a proposta de afastamento referida por Henrique é outro ponto relevante pois este considera que será a única opção para que João compreenda que o seu sentimento amoroso não é recíproco. Esta cena é reveladora de algo que muitas vezes acontece após um *coming-out* – não haver reciprocidade de sentimentos. Isto conduz a um afastamento progressivo da outra pessoa, de forma ao interveniente conseguir proteger-se e não dar falsas esperanças ao outro. Aqui, a presença de Alexandre, enquanto homossexual assumido revela-se imprescindível na medida em que vai aconselhar o primo a colocar-se do lado do outro e para ter a certeza que age da forma correta. Se nestes momentos a tendência passa pelo afastamento, deve haver uma reflexão que inclua colocar-se do lado do outro, compreendendo o momento pelo qual este está a passar depois de ver que os seus sentimentos não são correspondidos.

A oitava cena retrata o contrário da sétima, ou seja, a conversa entre Alexandre e João. O cartomante procura compreender os sentimentos do estudante de jiu-jitsu referindo que nada do que este sente é errado nem motivo de vergonha. Quando questionado acerca do momento em que João se apercebeu sobre o que sentia, João explica que sempre havia olhado para os rapazes de uma forma diferente e que se sentia atraído pelo sexo masculino, mas que sempre negou os seus sentimentos pois considerava que se não pensasse nisso, isso poderia desaparecer. João insiste com o facto de sentir que não é normal porque o normal é os rapazes apaixonarem-se por raparigas. Alexandre explica que as duas formas de amor são válidas e que o amor é o mesmo e não há diferenças inerentes ao género. João, irritado insiste com Alexandre para que ele não diga aquilo porque não é verdade e suplica que nunca mais tenham de falar sobre o tema. Uma vez mais, nesta cena, a presença de Alexandre, enquanto homossexual assumido e resolvido assume-se crucial para o apoio e compreensão que João necessita neste momento de maior fragilidade. João continua a não compreender exatamente o que sente e com várias dúvidas e conta com o apoio de Alexandre e com as suas palavras sábias, de quem já percorreu todo um caminho pós *coming-out* para o ajudar. Uma vez mais, João revela-se

incapaz de se referir à homossexualidade como tal, recorrendo a palavras simples e sem conotação para se expressar “Eu pensei que ele... tu sabes”. O receio e a desilusão falam mais alto e deixam-no de tal forma abalado que este não sabe qual o caminho a seguir. Para além disto, este parece ainda culpabilizar-se quando questiona o porquê se não se conseguir apaixonar por mulheres quando todos os outros rapazes conseguem. Alexandre, com as suas palavras de apoio volta a referir que o amor assume variadas formas e que nenhuma dela é errada, a não ser negar-se o que se sente. Finalmente, acrescenta que aquilo que João está a passar, ele próprio já o enfrentou, e que também sofreu – o que revela uma grande empatia pela forma como o outro personagem se sente.

Tabela 1: Análise categorial das duas telenovelas que integram o universo do objeto de estudo: “Ninguém Como Tu” e “O Beijo do Escorpião”

	Tipo de Contacto		Tipo de Contacto		Contexto		Espaço		Nº de Personagens		Aspetos Técnicos		Aspetos Técnicos	
	Via Corporal		Via Discursiva								Tipo de Plano		Duração da Cena	
	NcT	BdE	NcT	BdE	NcT	BdE	NcT	BdE	NcT	NcT	BdE	BdE		
1ª cena	n.a.	n.a	Conversa	Discussão	Familiar	Familiar	Sala	Quarto / Sala	2	3	n.a.	n.a.	Conjunto, Americano e <i>Close-up</i>	03:17
2ª cena	n.a.	Contacto íntimo	Conversa	Discussão	Relacional	Relacional	Esplanada	Quarto de hotel	2	2	n.a.	n.a.	<i>Close-up</i>	01:10
3ª cena	n.a.	n.a	Conversa	Discussão	Familiar	Familiar	Sala	Sala	3	4	n.a.	n.a.	Conjunto, Médio e <i>Close-up</i>	01:05
4ª cena	n.a.	Beijo/Abraço	Discussão	Declaração de amor/Negação	Relacional	Relacional	Quarto	Sala	2	3	n.a.	n.a.	Conjunto, Médio e Americano	01:00
5ª cena	n.a.	n.a	Conversa	Discussão	Familiar	Relacional	Sala	Sala	2	3	n.a.	n.a.	Conjunto, Médio, Americano e <i>Close-up</i>	01:31
6ª cena	n.a.	Contacto íntimo	Confronto	Preconceito	Relacional/ Familiar	Relacional	Quarto	Quarto	3	2	n.a.	n.a.	<i>Close-up</i>	00:59
7ª cena	n.a.	Beijo/Agressão física	Conversa/Desabafo	Declaração de amor/ Discussão	Familiar	Relacional/ Familiar	Sala	Sala	2	3	n.a.	n.a.	Conjunto, Americano e <i>Close-up</i>	02:52
8ª cena	n.a.	Agressão Física	Conversa/Desabafo	Discussão	Familiar	Relacional	Praia	Sala/Quarto	2	3	n.a.	n.a.	Conjunto, Médio, Americano e <i>Close-up</i>	01:52
	NcT	Ninguém Como Tu												
	BdE	O Beijo do Escorpião												

Fonte: Pessoal. A presente tabela foi construída e analisada pela autora do documento.

Após a construção da tabela de análise supracitada, concluem-se vários aspetos:

- “O Beijo do Escorpião” está marcado pela presença de múltiplas cenas onde o contacto íntimo é evidente, seja ele na forma de abraços, beijos ou mesmo relações sexuais;
- “Ninguém Como Tu” retrata, no seu guião a abordagem do tema de uma forma mais “leve” em que o tipo de contacto é sempre simples e no surge a meio de uma conversa ao invés de “O Beijo do Escorpião”, em que são evidentes as discussões, a negação e até o preconceito. De notar que o preconceito também é referido por Rui Vilhena no seu guião, mas de uma forma menos direta;
- Em ambas as telenovelas, o contexto destas cenas era sempre familiar, entre amigos ou até entre o próprio triângulo amoroso (no caso de “O Beijo do Escorpião”);
- No que concerne ao espaço é de notar que estas cenas em ambas as telenovelas são quase sempre gravadas num ambiente mais íntimo, ou seja, um ambiente que não tão exposto como a maioria dos espaços públicos o é;
- O número de personagens em cena é praticamente equivalente em ambas as telenovelas, sendo que a maioria delas ocorre apenas numa relação bilateral, neste caso entre os personagens sobre os quais incide o desenvolvimento da temática em estudo;
- A análise dos aspetos técnicos apenas se revelou possível na telenovela “O Beijo do Escorpião”, uma vez que nesta se obteve acesso aos clipes da mesma. A duração destas cenas é variável entre 1 e 3 minutos e o tipo de planos utilizado nas mesmas são sobretudo *close-ups* de forma a garantir mais impacto sobre as reações das personagens e das suas expressões faciais. Estas são sobretudo utilizadas quando há uma reação de choque, choro, desilusão, entre outras.

5.2 Análise da perspetiva dos argumentistas e atores

Depois da análise categorial das duas telenovelas em estudo, mostra-se peremptório conhecer as perspetivas daqueles que são os responsáveis por fazer acontecer o produto ficcional que chega todos os dias a casa dos portugueses através do grande ecrã.

As entrevistas realizadas com os dois argumentistas principais das telenovelas em estudo - João Lacerda Matos (*Beijo do Escorpião*) e Rui Vilhena (*Ninguém Como Tu*) foram reveladoras de informações imprescindíveis para uma melhor compreensão das hipóteses de investigação⁵.

Aquando do momento das entrevistas, os dois argumentistas mantiveram um lugar de fala e um posicionamento estritamente profissional perante a discussão da temática, sem enfatizar as suas identidades pessoais. Através das entrevistas, foi possível identificar nuances importantes relacionadas ao processo de escrita dos argumentos, à estruturação das narrativas e às estratégias de representação de personagens. A análise cuidadosa dessas diferentes perspetivas permitiu uma compreensão mais abrangente das complexidades inerentes à escrita dos guiões na indústria televisiva. O posicionamento profissional dos entrevistados destaca a importância da expertise técnica na criação de conteúdo audiovisual, ao mesmo tempo em que ressalta a necessidade de considerar a representação e diversidade numa indústria com grande impacto na cultura e na sociedade.

No que concerne ao argumento, tanto João Lacerda Matos como Rui Vilhena apresentam algumas diferenças na forma de construção do mesmo, sendo que o autor de *O Beijo do Escorpião* trabalhou este projeto ao lado de António Bandeira, enquanto Rui Vilhena sempre escreveu sozinho. Em relação aos briefings facultados pelas produtoras, João Lacerda Matos garante que estes são pouco profissionais, não tendo grande impacto ao longo do processo criativo. Já Rui, escreve as suas sinopses e apresenta-as diretamente para que avaliem o seu potencial e avancem para o produto na sua totalidade.

⁵ Construiu-se a tabela de análise que se encontra no final deste subcapítulo, com um sumário-resumo dos conteúdos abordados nas entrevistas que foram realizadas aos dois argumentistas.

Quando questionados acerca da integração da temática da homossexualidade nas suas telenovelas, João Lacerda Matos afirmou que esta sinopse já vinha de um projeto antigo, em que tinha manifestado interesse em abordar o tema, enquanto Rui Vilhena avançou com o mesmo sentia que o tema nunca tinha sido tratado de uma forma realmente séria e real.

Em relação àquela que é a influência entre a aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo e a escrita dos argumentos, ambos acreditam que quando uma lei é colocada em vigor, a forma como se pode tratar determinado tema muda, havendo quase como que uma legitimação que também servirá para fortalecer a temática junto da audiência.

Ainda que ambos defendam que o elenco é algo importante para quem assiste às telenovelas, os dois argumentistas apresentam posições diferentes no que concerne à sua escolha: enquanto Rui desempenha um papel ativo neste âmbito, João Lacerda Matos não interfere diretamente com esta escolha uma vez que esta está mais afeta à responsabilidade dos realizadores.

No que diz respeito à representação de papéis homossexuais nas telenovelas, ambos consideram que é importante incluí-los nos projetos, não só para tornar as tramas mais apelativas e abrangentes como, sobretudo para que as pessoas se possam identificar e encontrar aqueles “espelhos que são fundamentais para nos construirmos enquanto pessoas porque as telenovelas, em geral, servem precisamente para nos podermos construir, servem de modelos de como ser”, como afirma Paulo Côrte-Real, Ex-Presidente da associação ILGA Portugal.

Quando questionados acerca do tipo de audiência para o qual dirigiam os seus argumentos, Rui e João explicaram que as telenovelas devem estar preparadas para ser consumidas por todas as classes, tratando-se de um perfil de audiência muito abrangente, ainda que João indique que o público da Televisão Independente (TVI) “continue a ser bastante conservador”.

A forma como o público olha para esta temática e o grau de aceitação do mesmo foi outro dos tópicos abordados com os dois argumentistas, que admitem que a aprovação da lei

que permite o casamento entre pessoas do mesmo sexo trouxe consigo mudanças paradigmáticas nos costumes e na forma como o público olhava para o tema.

Ainda que os seus argumentos estejam separados cronologicamente em quase dez anos, João Lacerda Matos e Rui Vilhena admitem a relevância da temática e para a sociedade portuguesa e reconhecem que esta deve ser tratada com toda a seriedade, aproximando-se ao máximo da realidade. A distância temporal entre os dois argumentos revela especificidades muito concretas em cada um deles, sendo que Rui, em 2005, foi alertado para alterar o desfecho do seu argumento, baseado na indicação de que a sociedade não estava preparada para ver um “beijo *gay*”, enquanto que João, por outro lado, ao construir o seu argumento teve a facilidade de integrar cenas íntimas uma vez que a própria Assembleia da República já tinha dado luz verde à lei que permitia o casamento entre pessoas do mesmo sexo.

Para além dos argumentistas, foram também contactados vários atores de forma a reunir o maior conjunto de perspetivas possível e, muitos deles, negaram-se a falar sobre o tema, quer por falta de disponibilidade ou por não considerarem possuir entendimento suficiente sobre a temática em questão. Ainda assim, os atores Pedro Carvalho e Vítor Silva Costa revelaram-se disponíveis para responder a algumas questões importantes para o estudo.

É ainda importante deixar uma nota sobre o lugar de fala dos entrevistados e respetivos discursos em torno da temática da homossexualidade. Com isto dizer que os dois atores trouxeram perspetivas semelhantes sobre a temática em questão ainda que os seus lugares de fala divergissem. Enquanto um adotou um posicionamento estritamente como profissional da área, sem enfatizar qualquer outra identidade ou orientação sexual, o outro ator manifestou a sua reflexão enquanto ator e homossexual assumido no espaço público. Essa distinção é importante pois destaca a complexidade das identidades e perspetivas dentro da indústria televisiva.

Ao longo da reflexão teórica da presente investigação, foram discutidos vários conceitos, sendo um dos mais importantes para o estudo o de representação. Para Hall (2016), como referido anteriormente, é a comunicação e o contacto que resulta da partilha de mapas conceituais semelhantes que conduz ao sentimento de pertença de uma mesma cultura. É,

por isso, que os processos de representação se tornam tão importantes, principalmente no caso da telenovela.

Pedro Carvalho revelou que sentiu, logo desde início, um grande interesse em representar este personagem, no fundo “a vida de dois homens que se desejam e se tocam sem constrangimentos nem preconceito”. Afirma, tal como Vítor que nunca se sentiu constrangido nem desconfortável aquando da representação de cenas de carácter mais íntimo e que “um personagem é independente da sexualidade que este apresenta nas suas características”.

Uma vez questionados acerca do receio pela reação por parte do público quando a novela começou a ser transmitida em pleno horário nobre, Pedro confirmou que este era um passo que tinha mesmo de ser dado e que não havia receios. Por outro lado, Vítor faz uma retrospectiva até essa telenovela e explica que teme que ainda nos dias de hoje se olhe com preconceito e desdém para o tema e não para o que é realmente importante: o amor entre duas pessoas, independentemente do género, raça ou etnia. Para este ator, o preconceito mantém-se atualmente, pois a sociedade continua a não olhar da mesma forma para a diferença, sendo camuflada com condescendência.

Pedro reflete também sobre a importância que esta telenovela teve e continua a ter, aos dias de hoje, revelando a quase imortalização desta na mente dos telespectadores, uma vez que ainda hoje recebe mensagens dos vários cantos do mundo de pessoas que alegam que este veículo os ajudou, de certa forma, nos seus processos de *coming-out*.

Em relação às representações LGBT na telenovela, Paulo Côrte-Real garante que “o que nós precisamos é de banalidade. Foi isto que nunca existiu nas representações LGBT”. Para o antigo presidente da associação ILGA Portugal, a banalidade e a diversidade continuam sem relevância o que tem implicações nas construções identitárias dos demais “nós contruímos no meio de um insulto, porque conhecemos o insulto antes de nos conhecermos a nós”.

O ativista considera que a aprovação da lei que veio permitir o casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010, contribuiu indubitavelmente para que o tema fosse mais debatido no espaço público, facto que até então não acontecia e que mesmo nos dias que correm, isso continua a não ser tão constante quanto deveria “Felizmente começa a haver

um exemplo ou outro no espaço público, mas são muito limitados.... Na política há poucas pessoas, nos media há muito poucas pessoas também assumidamente LGBT.... É ridículo Portugal em comparação com os outros países todos... Lá está, se houvesse políticas de diversidade como deve ser até podia ser um incentivo para que mais pessoas saíssem do armário.... Muitas vezes é preciso o convite, o convite para quebrar o silêncio, precisamente porque como compreendemos sempre o silêncio precisamos que nos digam “fala” para podermos sentir que é suposto falarmos”. Para além disso, Paulo Côrte-Real realça o facto de o Estado ser limitado naquilo que pode desenvolver em prol deste ativismo, e garante que é aqui que os media têm um papel importantíssimo e devem intervir “porque muitas vezes as grandes transformações vêm de fenómenos mediáticos”.

É exatamente aqui que entra o conceito do *agenda-setting* e a sua hipótese, referida por Wolf (2002), em que os meios de comunicação apresentam uma eficácia notável na construção da imagem da realidade que o sujeito vem estabelecendo. No fundo, todas as temáticas que são incluídas na programação dos meios de comunicação vai permitir que os indivíduos possuam novos *inputs* para analisar o mundo que os rodeia, criando novos significados, referências e, até, uma nova compreensão.

Tabela 2: Análise da perspectiva de argumentistas: Rui Vilhena e João Lacerda Matos

		O Beijo do Escorpião	Ninguém Como Tu
		João Lacerda Matos	Rui Vilhena
Argumento	Dinâmica no Processo de Escrita	Maioritariamente em equipa	Sozinho
	Briefing	Existe um pequeno briefing	Não trabalha com briefings, apresenta diretamente a sinopse
	Introdução da temática da homossexualidade	A sinopse veio de um projeto antigo	Sentiu que a temática nunca tinha sido abordada de uma forma realmente séria até ali
	Influência da aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo	Admite que a aprovação da lei não está diretamente ligada à escrita do argumento mas que de certa forma legítima e fortalece a aceitação da temática junto do público	Admite que a aprovação da lei não está diretamente ligada à escrita do argumento mas que de certa forma legítima e fortalece a aceitação da temática junto do público
Representação	Escolha do elenco	Não interfere na escolha do elenco	É elemento ativo na escolha do elenco
	Qualidade do elenco	Admite que o elenco está diretamente ligado ao sucesso de audiências	Admite que o elenco está diretamente ligado ao sucesso de audiências
	Presença de personagens homossexuais na telenovela	Admite que após a aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo tornou-se quase necessário a introdução destes personagens nas várias tramas, para tomar o produto mais apelativo e transversal junto da audiência	Admite que ninguém tinha tratado o tema de uma forma séria até ali e que após a aprovação da lei do casamento entre as pessoas do mesmo sexo existe uma maior segurança para se desenvolver estes personagens/casais tal como se desenvolve qualquer outro. No entanto foi alertado para o facto de não poder ser transmitido o beijo homossexual que tinha incluído no seu guião
Público	Tipo de audiência a que se dirigem	Todo o tipo de audiência - ainda assim considera que o público da TVI é e continua a ser bastante conservador	Todo o tipo de audiência
	Aceitação social da homossexualidade	A aprovação de leis e decretos-lei na AR têm sempre como consequência uma mudança paradigmática nos costumes e no espectro social do público	Não se pode comparar a aceitação social que existia neste ano (2005) com aquela que veio a surgir mais tarde, depois da aprovação da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo. Como o tema ainda não tinha sido tratado com a seriedade necessária, a introdução da temática tinha de ser feita mas de uma forma ponderada e cautelosa

Fonte: Pessoal. Tabela construída e analisada pela autora do documento no seguimento das entrevistas realizadas aos dois argumentistas.

Conclusão

Após uma análise cuidada da temática em estudo, com uma revisão da literatura assente em autores cujos estudos se demonstraram relevantes para a presente investigação, procedeu-se a uma análise categorial dos resultados, através da construção de tabelas que alicerçassem e reunissem todos estes dados.

As telenovelas são, sem dúvida, importantes produtos de entretenimento que procuram criar e estabelecer, dentro da sua obra ficcional, aspetos que possam ser transpostos para a realidade da sociedade como é, por exemplo, o caso da temática em estudo. A evolução da temática da homossexualidade na telenovela portuguesa e, especialmente na TVI – estação sobre a qual incide o presente trabalho – verificou um maior espaço para o foco nas suas representações a partir do momento em que se deu a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010.

Regressando à pergunta de partida da presente investigação: *De que forma é que a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em Portugal veio interferir nas representações na telenovela portuguesa?*, concluiu-se, através das entrevistas realizadas aos argumentistas – Rui Vilhena e João Lacerda Matos - que houve uma nova perspetiva a ter em consideração aquando da escrita dos guiões, uma vez que uma aprovação com carácter político e social faz com que de certa forma haja uma legitimação junto da sociedade face a estes temas. Para além disso, as informações recolhidas ao longo da análise categorial permitem, também, concluir que após 2010, a abordagem ao tema bem como a inserção de cenas de carácter mais íntimo e privado foram integradas nos vários enredos. As representações e a imagem da homossexualidade na telenovela tornaram-se mais evidentes, bem como a utilização de símbolos e discursos mais aproximados à realidade, conduzindo o telespectador a sentimentos de identificação e de pertença – no caso da homossexualidade – bem como uma progressiva aceitação do tema pela sociedade em geral.

Por sua vez, recuperando as hipóteses do estudo:

- (i) *A aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010, fez com que os guionistas e argumentistas mudassem a abordagem à representação da homossexualidade na telenovela.*
- (ii) *A representação de cenas de carácter íntimo entre homossexuais verificou uma tendência crescente após a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo.*
- (iii) *A telenovela portuguesa contribuiu para a cristalização da aceitação social da homossexualidade em Portugal.*

A primeira hipótese pode considerar-se verdadeira, uma vez que os argumentistas alertaram, nas suas conversas, para o facto do conservadorismo da sociedade que assistia às telenovelas no início da década de 2000 e mesmo da própria estação televisiva, que colocava alguns entraves na produção e transmissão dos produtos de ficção, como o caso do beijo homossexual que Rui Vilhena tentou incluir e que lhe havia sido negado. João Lacerda Matos, por sua vez, confirma que sempre que a Assembleia da República aprova uma lei, há uma descriminalização daquele que é o seu objeto e, neste caso, permitiu-se que a sociedade olhasse para o tema sob uma perspetiva diferente ao mesmo tempo que dá a possibilidade aos próprios argumentistas de tratar estas personagens como tratam qualquer outra.

No que concerne à segunda hipótese, esta também se pode considerar verdadeira uma vez que é notório, na grelha de análise das duas telenovelas que “O Beijo do Escorpião” apresenta uma extensa presença de cenas de carácter íntimo desde o início do enredo até ao fim, em que culmina com o casamento de Paulo e Miguel. Por sua vez, em “Ninguém Como Tu”, as limitações no desenvolvimento do enredo eram mais rígidas e inflexíveis, principalmente pelo *timing* de execução da mesma. De notar que uma das limitações impostas à obra de Rui Vilhena tinha exatamente que ver com o fim que este propunha para o enredo: um beijo homossexual que foi rapidamente alvo de repreensão por parte da estação. O argumentista viu-se, desta forma, pressionado a encontrar uma solução alternativa que passou pelo salvamento de um dos personagens que culminou numa reanimação ao outro.

A terceira e última hipótese é, talvez, a que apresenta uma conclusão menos clara, na medida em que não se poderá afirmar com certeza que houve uma relação de causalidade

entre a representação da homossexualidade na telenovela em Portugal e a cristalização da aceitação social da relação amorosa e conjugal entre pessoas do mesmo sexo. Na verdade, não tivemos acesso a dados suficientes que permitissem comprovar esta afirmação. É, no entanto, de considerar de acordo com a literatura relativa à tematização e aos processos de mediação, que após a legalização do casamento homossexual verificou-se uma maior recorrência do tema na telenovela (facto validado pelos argumentistas entrevistados) que terá conduzido a processos de cognição e tendencialmente de maior aceitação da temática. Esta não é, contudo, a desejável – como indica Paulo Côrte-Real ainda existe uma nuvem de preconceito e repúdio face ao tema ainda assim permaneça, o que faz com que a questão da cristalização não seja tão evidente assim. Numa futura investigação esta hipótese poderia ser melhor explorada, principalmente sob uma perspetiva sociocultural que lhe conferisse a evidência científica necessária para a confirmar.

Os resultados apurados na presente investigação abrem caminho na reflexão das representações da homossexualidade na telenovela portuguesa, principalmente nas representações da telenovela “Quero é Viver”, que começou a ser transmitida ao longo do desenvolvimento do presente trabalho. Uma vez que esta é uma telenovela com um especial foco na temática, representando-a de formas diferentes, entre gerações diferentes e sob circunstâncias de vida diferentes, a sua análise poderia trazer mais luz à temática em estudo.

Seria igualmente interessante executar-se uma investigação sobre a presença de personagens homossexuais femininas no futuro, uma vez que estas continuam a constituir ainda uma minoria nas telenovelas, tal como apontado pelo antigo presidente da ILGA Portugal, Paulo Côrte-Real.

Conclui-se, por fim, que a presente investigação é uma contribuição para a área das Ciências Sociais e em particular, dos Estudos Televisivos, notando que a temática da homossexualidade têm ainda um longo caminho para ser explorado.

Referências Bibliográficas

- Almeida, H. B. de. (2003). *Telenovela, consumo e gênero: «muitas mais coisas»*. EDUSC [u.a.].
- Aumont, J. (2007). *A estética do filme*. Papirus.
- Baccega, M. A. (1998). *Aproximações à telenovela: os encontros de resignificação*, São Paulo: ECA/USP.
- Barreto, A., & Preto, C. V. (Eds.). (1996). *A situação social em Portugal: 1960 - 1995*. Instituto des Ciências Sociais.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Bond, B. J. (2015). Portrayals of Sex and Sexuality in Gay- and Lesbian-Oriented Media: A Quantitative Content Analysis. *Sexuality & Culture*, 19(1), 37–56. <https://doi.org/10.1007/s12119-014-9241-6>
- Brandão, A. M. (2008). «Breve contributo para uma história da luta pelos direitos de gays e lésbicas na sociedade portuguesa». Comunicação apresentada na Semana Pedagógica União de Mulheres Alternativa e Resposta (U. M. A. R.)/ Associação Académica da Universidade do Minho (A. A. U. M.), Braga, Universidade do Minho, 17 de Abril.
- Brandão, C. (2008). Telenovela: Identidade calcada na verossimilhança da narrativa. Em *Sociedade e comunicação: Perspetivas contemporâneas*. (pp. 51–66).
- Brandão, N., & Burnay, C. (2019). Marcas, produtos e temáticas na ficção televisiva: Um ensaio sobre o placement como estratégia na produção. *Media & Jornalismo*, 19(34), 83–94.

Buckle, S. (2018). *Homosexuality on the small screen: Television and gay identity in Britain*. I.B. Tauris.

Burnay, C. (2006). Identidade e identidades na ficção televisiva nacional 2000-2006. *Comunicação e Cultura, nº 1*, 57–71.

Caldeira, C. (2005). A Representação das minorias Sexuais na Informação Televisiva Portuguesa—Uma questão «territorial». *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, 05/06*, 87–95.

Chignell, H. (2009). *Key Concepts in Radio Studies*. Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura e Washington: Sage.

Cohen, B. C. (1963). *The Press and Foreign Policy* (Princeton University Press).

Costa, J. P. D. (2002). Telenovela (origem, evolução e genealogias de um modo de produção).

Cunha, I. F. (2011). *Memórias da telenovela: Programas e recepção*. Livros Horizonte.

Demazière, D., & Dubar, C. (1997). *Analyser les entretiens biographiques: l'exemple de récits d'insertion*. Paris: Éditions NATHAN.

Freire, I. (2020). *Sexualidades, media e revolução dos cravos*. Imprensa de ciências sociais.

Foucault, M. (1996). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola.

Geraghty, C. (2005). Representation, reality and popular culture: semiotics and the construction of meaning. In: Curran, J. and Gurevitch, M. (eds.) *Mass Media and Society*. Hodder Arnold: London, UK.

Guerra, I. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo*. Estoril: Principia Editora.

Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Apicuri.

Hall, S., & Open University (Eds.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage in association with the Open University.

Hepp, A., & Tribe, K. (2013). *Cultures of mediatization*. Polity.

Hepp, A. (2013). The communicative figurations of mediatized worlds: Mediatization research in times of the «mediatization of everything». *Communicative Figurations*.

Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technology Review*. Acedido em <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/page1/>

Jenkins, H. (2006a). *Convergence Culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.

Lima, C. A. (2001). *Representações em imagens equivalentes*. Universidade Federal de Pernambuco.

Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. (pp. 21). Universidade de São Paulo.

Lopes, M. I. (2010). *Ficção televisiva e identidade cultural da nação*.

Lopes, M. I. V. de, & Orozco Gómez, G. (Eds.). (2016). *Obitel 2016: (Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*. Globo : Editora Sulina.

Maia, J. M. (2009). *A Telefonía: Memórias da Rádio* (2ª ed.). Lisboa: Âncora Editora.

Martín B., J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili.

Martín B., J. (1997). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.

Mazziotti, N., & Frey-Vor, G. (1996). Telenovela e Soap Opera. *Comunicação & Educação*, 0(6).

McCombs, M. (1976). Elaborating the Agenda-Setting Influence of Mass Communication. *Bulletin of the Institute for Communication Research, Keio University*.

McLeish, R. (2001). *Produção de Rádio: Um guia abrangente de produção radiofónica*. Summus Editorial.

Neumann, N. (1973). Return to the Concept of Powerful Mass Media. *Studies of Broadcasting*, 9(67–112).

Neumann, N. (1983). The Effect of Media on Media Effects. Research. *Journal of Communication*, 33(3), 157–165.

Poirier, J., Clapier-Valladon, S., & Raybaut, P. (1999). *Histórias de Vida – Teoria e prática* (2ª edição). Oeiras: Celta Editora.

Policarpo, V. (2006). *Viver a Telenovela: Um Estudo Sobre a Recepção*, Livros Horizonte: Lisboa.

Policarpo, V. (2011). Sexualidades em construção, entre o público e o privado. Em *História da Vida Privada em Portugal* (Vol. 4). Círculo de Leitores.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. van. (2008). *Manual de investigação em ciências sociais*. Gradiva.

Roberts, D. (1972). The Nature of Communications Effects. In W. Schramm & D. Robert (eds.), (pp. 349-387).

Ronsini, V. M. (2016). “Telenovelas e a questão da feminilidade de classe”, *Matrizes*, vol. 10, nº2, pp. 45-60.

Rositi, F. (1982). *I modi dell'argomentazione e l'opinione pubblica*. ERI.

Santos, A. C. (2008). *Enacting Activism. The political, legal and social impacts of LGBT activism in Portugal*, Tese de Doutoramento, Centre for Interdisciplinary Gender Studies, University of Leeds.

Santos, A. C. (2009). Molduras públicas de performatividade queer e representação mediática em Portugal. *Ex aequo*, 20.

Santos, R. (2014). *A Rádio em Portugal. "Sempre no Ar, Sempre Consigo" (1941-1968)*. Lisboa: Edições Colibri, página 197

Santos, R. (2017). *Estudos da Rádio em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Scheufele, D. A. (1999), «Framing as a theory of media effects», *Journal of Communication*, 49(1), 103-123.

Schnapper, D. (1999). *La comprensión sociologique. Démarche de l'analyse typologique*. Paris: PUF.

Schulz, W. F. (1982). News Structure and People's Awareness of Political Events. *Gazette*. 30, 139-153.

Shaw, E. (1979). Agenda-Setting and Mass Communication Theory. *International Journal for Mass Communication Studies*, XXV(2), 96–105.

Silverstone, R. (2002). Complicity and Collusion in the Mediation of Everyday Life. *New Literary History*, 33(4), 761–780. <https://doi.org/10.1353/nlh.2002.0045>

Silverstone, R. (2002a). *Por que estudar a mídia* (São Paulo: Loyola).

Sinclair, J. (2000) “Geolinguistic Region as Global Space. The case of Latin America”, in Wang, Georgette, Servaes, Jan, Goonasekera, Anura (eds.) (2000) *The New*

Communications Landscapes. *Demystifying Media Globalization*, London: Routledge: 19-32.

Torres, E. C. (2015). *Telenovela, indústria & cultura, Lda*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Traquina, N. (2000). *O Poder do jornalismo: Análise e textos da teoria do agendamento*. Minerva.

Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo*. Insular.

Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality*. Free Press.

Tufte, T. (2004). Telenovela, cultura e mudanças sociais: Da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. Em *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade* (pp. 293–320).

Wolf, M. (2002). *Teorias da comunicação*. Presença.

TVI Player – O Beijo do Escorpião (Cenas):

14/02/2014: Paulo não aguenta a pressão:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe8f3004b8a32598452e>

18/02/2021: Paulo não quer assumir relação com Leo:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe923004b8a3259845dc>

21/02/2014: Leo tem ciúmes de Miguel:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe953004b8a32598466f>

28/02/2014: Leo visita Paulo:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe9c3004b8a3259847d7>

01/03/2014: Leo esconde-se como um amante:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe9d3004b8a3259847fc>

01/03/2014: Paulo e Leo passaram a noite juntos:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffe9d3004b8a325984808>

11/03/2014: Paulo e Leo terminam da pior maneira:

<https://tviplayer.iol.pt/video/543ffea43004b8a32598495f>

15/05/2014: Miguel descobre a verdade e dá um murro a Paulo:

<https://tviplayer.iol.pt/programa/o-beijo-do-escorpio/53c6b3b13004dc006243d9b1/episodio/t1e78>

Anexos

Anexo A - Entrevista Paulo Côrte-Real, Ex-Presidente ILGA Portugal

Carolina - Bom dia, Professor Paulo. Obrigada pela sua disponibilidade para esta conversa. O Professor foi Presidente da ILGA Portugal, estou certa? Quais foram, as suas principais motivações para se candidatar ao cargo? Qual a duração do seu mandato?

Paulo - Eu fiz o doutoramento nos Estados Unidos e fiz o “coming out” mais ao menos nessa altura também e Portugal estava particularmente atrasado comparativamente na altura e, portanto, eu tinha de decidir voltar ao país ou não voltar ao país a seguir ao doutoramento. Enfim, ou não voltava ou então voltava e fazia alguma coisa para mudar porque era insuportável viver daquela maneira, com aquela cultura de armário e sem direitos. Comecei logo, ainda lá, a investigar o que é que havia em termos de possibilidades de ativismo e percebi que era tudo muito embrionário e optei pela ILGA Portugal. Comecei na ILGA em 2003, depois em 2005 comecei no núcleo de intervenção política (...) que focava precisamente as questões políticas, ou seja, na altura estava muito focada no centro comunitário que geria e, portanto, a lógica era muito mais comunitária e muito menos de intervenção pública e política. Em 2005 entrei na direção, que já era claramente mais politizada, que foi quando começou verdadeiramente a campanha pela igualdade nas condições do acesso ao casamento, e depois em 2008 voltei a presidir a ILGA durante o triénio que se seguiu. O mesmo aconteceu em 2011, que mantive enquanto Presidente e depois entre 2014-2016 fui Vice-Presidente e foi a (...) que passou a Presidente. Houve a necessidade desta troca/rotatividade uma vez que uma das coisas que Portugal obriga é que as organizações tenham apenas uma figura a presidir. Saí em 2016, ano em que se acabou o percurso de igualdade formal, ou seja, faltava a questão da igualdade no acesso à adoção e da procriação medicamente assistida, permitindo que mulheres lésbicas tivessem acesso às técnicas de inseminação artificial que eram proibidas em Portugal embora existissem em Espanha desde 1988.

Efetivamente a discriminação com base no sexo continua a ser estrutural e de uma maneira ainda muito pouco compreendida e nós tínhamos mais esperança de que as questões LGBT ajudassem a mudar a discriminação com base no sexo, sobretudo por mexerem com o casamento e parentalidade que costumam estar na base da discriminação com base no sexo e que depois levam às outras todas, no trabalho, no espaço público, etc... Mas começa tudo na família, nas expectativas e, portanto, ambos quisemos focar-

nos mais nisso e também nos direitos humanos em geral. Estive também na amnistia há pouco tempo e, portanto, o meu percurso no ativismo até agora foi este...

Carolina – Qual a missão da Associação ILGA Portugal?

Paulo - Eu acho que a principal missão continua a ser comunitária, uma vertente de apoio aos que lidam com a discriminação de uma forma quotidiana e isso é fundamental. No plano político, acho que a contribuição deveria passar por perceber que as discriminações estão ligadas, que há especificidades na forma como cada discriminação opera mas que é importante construir alianças e que idealmente se tentaria lutar contra a discriminação de mãos dadas: juntando ativismos em relação a diferentes campos de discriminação porque eles raramente comunicam e porque atomizar, dividir, é um problema que depois dá aso a manipulação por parte de quem esteja na política com más intenções. Portanto, é importante em termos de ativismo a meu ver esse esforço de congregação e de tentar inclusivamente que o Estado também responda às várias discriminações de uma forma séria, mas também integrada, em que seja possível uma abordagem à discriminação múltipla, porque muitas pessoas são discriminadas por várias razões em simultâneo.... Basta pensar numa mulher lésbica que desde logo é mulher... Não é preciso irmos mais longe... E tentar, no fundo, também ter um programa mais abrangente de transformação social que passe por incentivos ao setor privado e também à área da comunicação e aos media, mas no fundo tentar garantir que cada empresa possa ter uma política de diversidade que abranja as discriminações todas. É evidente que não podemos obrigar as empresas a ter pessoas assumidamente LGBT... Mas podem dar-se incentivos para que as empresas contratem pessoas das diferentes minorias, que tenham políticas de sensibilização das pessoas que estão empregadas.... Até porque o Estado é limitado no que pode fazer e aí os media têm outro papel importantíssimo, porque muitas vezes as grandes transformações vêm de fenómenos mediáticos e, portanto, também esse vetor era obviamente muito importante em termos de incentivo não só dos canais públicos como também de incentivo aos privados e, esse reconhecimento e essa lógica de abertura e de incentivo era fundamental.

Carolina – Quando é que foi a primeira vez que se recorda de ver uma cena entre casais do mesmo sexo numa telenovela? Em qual?

Paulo - Há muito tempo que não vejo telenovelas... Primeiro vi cenas do “Aqui Não Há Quem Viva”, que foi uma minissérie (não uma telenovela) que também existia em Espanha e a série portuguesa também tinha um casal gay e, portanto, lembro-me disso... Também me recordo de “Ninguém Como Tu”, que tinha várias personagens, aliás, acho que eram três, se não me engano e todos homens gay... Ou seja, mulheres sempre muito pouco, como sempre. Lembro-me também de uma série da RTP chamada “Maternidade” que também foi muito importante porque teve um episódio com um casal de mulheres e chamar à atenção para isto é fundamental... Depois disso recordo-me de “Sol de Inverno”, depois houve uma trama um bocadinho trapalhona do ponto de vista técnico, mas pelo menos estava lá a intenção... Mas acho que é isto que me lembro, principalmente esta foi a fase que mais acompanhei. Aliás, nós na altura criámos os Prémios Arco-Íris em que o objetivo era exatamente esse, reconhecer, valorizar, celebrar progressos e houve precisamente um prémio a essa telenovela que referi, “Ninguém Como Tu”. Depois também houve prémios para séries, mas, de facto, o percurso em Portugal é muito lento comparativamente com outros países. Falava-se na altura da moda, de haver personagens gays, e está tudo mal em termos de lógica, porque precisamente uma em cada dez personagens devia ser gay (ou lésbica, claro) e, portanto, estamos longíssimo de qualquer tipo de representação minimamente realista e continuamos a não poder ver-nos e não poder encontrar os espelhos que são fundamentais para nos construirmos enquanto pessoas porque as telenovelas, em geral, servem precisamente para nos podermos construir, servem de modelos de como ser, ainda que haja um défice brutal de representações de pessoas LGBT... E mesmo quando aparecem é um caso, uma personagem, uma coisa especial... Que devia ser banal. É como os beijos (eu passo a vida a dizer isto), mas também um em cada dez beijos deveria ser entre um casal do mesmo sexo e nós não vemos isso... Quando há um beijo é uma notícia.... Estamos ainda na pré-história do que há de ser uma representação mais realista da nossa diversidade.

Carolina – Sente que a homossexualidade está bem representada nas telenovelas atualmente?

Paulo - Não, decerto que não. Como disse, deveria haver um índice numérico (...).

Carolina – Sente que a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2010, veio alterar a forma como os argumentistas das telenovelas construíram os seus guiões a partir daí?

Paulo - Eu acho que houve uma mudança social, porque foi um processo político, mas um processo particularmente mediatizado, ou seja, foi um processo de quebra de silêncio. Foi a primeira vez que o país, enquanto país, falou e usou as palavras gay e lésbica (a bem ou a mal) nos cafés, na conversa de café, em família. Isto foi um passo importantíssimo quando esta discriminação funciona particularmente com o silêncio porque como é uma categoria declarativa, isto é, a pessoa tem de dizer “eu sou gay” ou “eu sou lésbica”, o falar é o que determina existir e, portanto, foi muito importante esse processo pela visibilidade que trouxe e pela audibilidade que deu, pela possibilidade de gerar conversas. E havia vontade de conversas, mas não havia oportunidade nem havia protocolo... Eu acho que muitas vezes é isso que falta, protocolo, porque não temos modelos... Não ouvimos falar sobre isso na televisão, não sabemos como é que é, mas se ouvirmos falar disso na televisão já podemos finalmente falar um bocadinho e isso acaba por desbloquear a comunicação. Portanto, acho que foi muito importante do ponto de vista social para além do impacto simbólico, evidente que um impacto simbólico muito importante, no impacto de igualdade, de reconhecimento, de dignidade, etc.

Os argumentistas, em geral, querem sucesso e, portanto, acompanham a evolução social e tentam oferecer aquilo que acham que as pessoas querem consumir. Infelizmente, a maior parte de argumentistas continuam a ser homens brancos hétero, o que significa que as representações do sexismo, do racismo, da homofobia continuam a acontecer com alguma regularidade, muitas vezes obviamente inconsciente, aliás porque é assim que eles funcionam e se perpetuam. Mas continua, efetivamente, a haver um poder concentrado em homens brancos hétero e, portanto, isso limita muito a possibilidade de um retrato mais abrangente da realidade porque ver a realidade a partir de um centro pseudo-neutro impede de perceber a realidade... As pessoas que estão num centro neutro não se questionam tanto, não questionam tanto o sistema, e, portanto, era fundamental que houvesse mais mulheres argumentistas, porque as mulheres têm uma atenção maior até por causa da discriminação de que são alvo em relação às dinâmicas de poder em relação ao mundo. Era também muito importante que houvesse pessoas de minorias étnicas a escrever e também pessoas assumidamente LGBT a escrever e isso não acontece. Por isso, é claro que aquilo que escrevem não é a realidade, é sim a realidade

que aquelas pessoas conhecem que é muito limitada. Era fundamental mudar isto, tal como na política foi fundamental mudar, porque a partir do momento em que houve mais mulheres também mais facilmente estes temas foram compreendidos e aprovados com o apoio de mulheres nomeadamente em partidos que não apoiariam estas questões. Há vantagens óbvias em tornar o mundo mais redondo, incluindo mais pessoas no processo de decisão e isso não está feito, lá está, as políticas de diversidade a nível dos media não existem, não há nem reconhecimento nem incentivo a canais de televisão que, por exemplo, garantam que há mais mulheres em posições criativas determinantes como sejam a de argumento ou de realização. É um bocadinho como os Óscares estão a fazer agora, com os critérios em relação à elegibilidade dos filmes, em que há um conjunto de pontos que pode incluir o elenco, a equipa técnica, mas que não é obrigatório, ou seja, não se restringe a liberdade criativa no sentido de obrigar um filme a ter personagens que não faz sentido ter, mas garantir que a elaboração daquele filme tem e atenta a questões de poder, a questões de quem é que dirige e obriga a que uma política de diversidade como deve ser preveja também essa dimensão. Aplicar uma coisa semelhante a essa à televisão portuguesa mudava tudo, e mudava tudo muito mais depressa, e do ponto de vista do impacto era muito importante que houvesse mudanças mais estruturais... Enfim, que não seja uma telenovela, mas sim todas...

Carolina – Em 2018, o Professor Paulo foi responsável pela autoria e apresentação do programa “Fora do Armário”, na Antena 1. Como surgiu esta oportunidade? Qual era a sua ideia?

Paulo - Havia um concurso aberto e concorri. Achei que, mais uma vez, há um défice enorme de experiências que têm de ser partilhadas e eu gostei muito por ser numa estação pública, e eu acho que o Estado tem um papel determinante e achei que seria serviço público garantir o acesso a estas vozes pelo país todo porque Lisboa é difícil e o país não é Lisboa... Portanto, a ideia era tentar chegar um bocadinho mais longe. A candidatura foi selecionada e fiz o programa, e depois não houve renovação porque não houve interesse por parte da Antena 1 em fazê-lo e também submeti uma proposta para a RTP2, na mesma lógica, que não foi aceite. A ideia era precisamente dar voz às vozes que não foram ouvidas e ajudar a ter mais modelos porque parte da dificuldade da construção identitária das pessoas LGBT é essa. Nós construímo-nos no meio de um insulto, porque conhecemos o insulto antes de nos conhecermos a nós, antes de percebermos que somos

um insulto, que crescemos para o insulto.... É uma experiência de construção identitária para dentro do insulto. E também a questão do isolamento, igualmente importante, porque tipicamente as pessoas que são alvo de discriminação crescem com outras pessoas que são modelos, ou seja, uma mulher aprende a ser mulher com outras mulheres, e aprende mecanismos de defesa e de proteção em relação à violência e agressões de que possa ser alvo e também proteção em relação às expectativas. A mesma coisa acontece com as discriminações com base na origem étnico-racial em que tipicamente as pessoas conhecem outras pessoas que enfrentam racismo de uma forma sistemática e, portanto, que conseguem eventualmente dar estratégias e apoio e as pessoas LGBT não são assim. As pessoas LGBT não têm tipicamente modelos, não têm modelos em casa, é raro haver um modelo familiar neste sentido, o que faz com que as telenovelas sejam importantes e as representações mediáticas sejam determinantes porque são a nossa hipótese de perceber que existimos. É um processo de construção, de facto, duro, evidentemente mais duro quantas mais categorias de discriminação se acumularem, associado também à questão socioeconómica, porque há privilégios que ajudam a sair do armário e a fazer a construção, mas o isolamento é uma das questões. Um programa como o “Fora do Armário” tinha também esse objetivo, dizer a outras pessoas que não estão sozinhas e que as dúvidas que têm e os ferimentos são partilhados e que há mais pessoas que fazem parte dessas categorias que são discriminadas...

Carolina – Como é que fez a escolha dos convidados para o programa? Alguma vez alguém recusou o convite?

Paulo - Sim. Eu desde logo quis convidar tantas mulheres quanto homens.... Eram só 12 programas e queria assegurar-me que existia alguma diversidade do ponto de vista étnico-racial e também geográfico. Outra das minhas preocupações foi garantir que convidava alguém bissexual, transexual e um seropositivo, porque achava que isso também era uma questão importante para quebrar silêncios. Finalmente, também tentei ter pessoas com profissões diferentes, mais e menos conhecidas e falei com várias pessoas que eram gays ou lésbicas a sugerir que aproveitassem a oportunidade para... E algumas enfim, não aconteceu... Bom, o Adolfo Mesquita estava no processo de fazer o seu “coming out” e disse-me “Primeiro faço no Expresso” e depois vou ao programa... Mas já estava planeado fazer o “coming out” ... De resto.... Tive recusas, sim... Como seria expectável.

Carolina – No seu ponto de vista, ainda existem receios de membros da comunidade LGBTQ+ em “coming out”?

Paulo - É difícil responder a essa pergunta. Eu acho que há mais receio do que seria eventualmente justificado neste momento, porque o progresso político e social foi muito rápido e mais rápido do que o progresso dos medos, porque os medos ficam, os medos estão instalados. E não só, há hábitos muito importantes que nos limitam muito, ainda que muito reconfortantes. Eu acho que é muito difícil para uma pessoa justificar que uma pessoa que esteve no armário vinte anos, depois a seguir ter de sair do armário e ter de explicar porque é que esteve durante esses vinte anos e explicar às pessoas à sua volta porque é que não confiou nelas. Isto é outra das dificuldades, é necessário haver uma mudança de paradigma porque a pessoa muda e transforma-se noutra e é muito difícil gerir isso, emocionalmente e relacionalmente.... De facto, para as pessoas mais novas, o sair do armário cedo pode ser relativamente mais fácil neste momento (é claro com muita dificuldade, dependendo dos sítios, dependendo dos contextos, dependendo dos tais privilégios que podem ter ou não) ... E ainda há situações de violência, obviamente, e ainda há coisas que continuam a precisar de resposta, mas em termos de possibilidade de sair do armário ela é muito maior atualmente e eu vejo isso pelas reações que vou tendo quotidianamente como, por exemplo, chamadas de call centers ou nas coisas mais banais em que falo na minha família e isso não gera perplexidade nem sequer hesitações, uma vez que as coisas já estão interiorizadas como uma hipótese. A questão é que há sempre um risco, e esse risco é tanto maior quanto mais possibilidade de comportamentos violentos possa haver... Não existe liberdade... Eu não tenho liberdade, também, eu tenho mais liberdade que outras pessoas porque precisamente saí do armário e faço questão de afirmar. Mas, acho que há um lastro de medo, um lastro de hábito e é mais fácil neste momento para as pessoas mais novas e acho pouco provável para que as pessoas mais velhas saiam do armário facilmente. Felizmente começa a haver um exemplo ou outro no espaço público, mas são muito limitados.... Na política há poucas pessoas, nos media há muito poucas pessoas também assumidamente LGBT.... É ridículo Portugal em comparação com os outros países todos... Lá está, se houvesse políticas de diversidade como deve ser até podia ser um incentivo para que mais pessoas saíssem do armário.... Muitas vezes é preciso o convite, o convite para quebrar o silêncio, precisamente porque como compreendemos sempre o silêncio precisamos que nos digam “fala” para podermos sentir que é suposto falarmos.

Carolina - O que é que ainda pode ser melhorado e mais trabalhado nas telenovelas?

Paulo - Eu acho que se houve diversidade de personagens, todos os temas acabam por ser explorados, o que é importante é que haja pessoas mais novas, mais velhas, com mais dinheiro, com menos dinheiro, com mais educação, com menos educação, mais urbanas e mais rurais.... E sobretudo, sobretudo, sobretudo, mulheres. Nós não temos quase retratos de mulheres na telenovela portuguesa. Mulheres, lésbicas ou bissexuais, isso deveria ser uma prioridade óbvia. Depois disso, a diversidade toda: ter o homem gay canalizador com 60 anos, a mulher lésbica agricultora.... É isto que falta... diversidade. Com a diversidade vem o resto, os beijos, claro, mas também as (...) os projetos familiares, os casamentos, as dívidas, as dificuldades, os impostos para pagar, esse tipo de coisas banais... Nós precisamos é de banalidade. Foi isso que nunca existiu nas representações de pessoas LGBT.

Carolina – Como é que ser professor de Economia afetou o ativismo e vice-versa?

Paulo - Eu acho que em termos de carreira, no plano da igualdade, e atenção, eu adoro dar aulas, adoro ensinar, tem um impacto que é muito pautável para mim. É um trabalho que para mim vale muito a pena, mesmo que não seja remunerado. Acho que é aquilo que eu tinha que fazer. Gosto muito de dar aulas e acho que o faço muito bem, mas efetivamente não tenho uma pertença identitária porque aliás, numa universidade, também se aplica a premissa da diversidade e, portanto, isto de ser o único da aldeia nunca é fácil e de facto o que aconteceu sempre foi isso. Eu vejo bem a diferença que fui, ao longo deste tempo, na própria faculdade, entre alunos e alunas e na forma como encaram a questão porque isso vai-se percebendo em pequenos pormenores e acho que ainda bem que esse processo acontece. Mas não foi fácil, claro, nunca será. Mas o trabalho no ativismo valeu, vale e valerá sempre a pena.

Anexo B - Entrevista João Lacerda Matos, argumentista principal d’ “O Beijo do Escorpião”

Carolina – Bom dia! A primeira pergunta que lhe queria colocar é acerca das novelas que mais o marcaram e porquê, ao longo da sua carreira de guionista?

João – Eu comecei a escrever telenovelas, ou melhor, para televisão, em 2001, ou seja, estou agora a fazer 20 anos de trabalho dedicado a argumentista. Antes, era jornalista, trabalhei ainda durante algum tempo na TSF e no Jornal Semanário, envolvi-me num projeto que envolvia um dos primeiros portais da internet, mas que acabou por não ter financiamento final, mas onde existia um núcleo dedicado à ficção onde o objetivo não era só criar produtos televisivos. Eu e a Raquel fizemos uma proposta de uma série que acabou por ser apresentada na altura à ANBP, uma produtora que fazia telenovelas, mas não se enquadrava naquilo que se estava a fazer na altura. Convidaram-nos uma empresa, que na altura estava a abrir, chamada de Casa da Criação. Foi uma tentativa de ser uma empresa criadora de conteúdos de ficção para o audiovisual, nomeadamente para telenovelas, séries, telefilmes, etc. Fundámos essa empresa e fomos os guionistas fundadores em agosto de 2001, e desde aí voltei poucas vezes ao jornalismo, sendo este o meu trabalho a tempo inteiro, a par da docência. O trabalho que comecei foi muito de trabalho de escrita de telenovela em formatos estrangeiros adaptados para Portugal, numa ótica da TVI de ter uma maior oferta de produtos que já tinham algum sucesso lá fora. Em 2002, comecei por escrever o primeiro original em equipa. Na casa da criação, quase todos os projetos eram escritos em equipa. Por exemplo, o “Saber Amar” aconteceu numa ótica de mudança das telenovelas, uma vez que antes eram novelas bastante mais clássicas passadas em ambientes rurais, sendo que esta foi filmada no Algarve e é a primeira novela que obedece a uma ideia de *Look and Feel*, um chavão utilizado pela TVI, da forma de concorrer com as novelas brasileiras do Rio de Janeiro do Verão permanente. Sendo filmada no Burgau e no Alvor, introduziu-se também o *Zoomarine* e a ideia dos golfinhos na história, que era uma coisa que não existia esse lado mais espetacular. Foi a primeira telenovela do século XXI a romper com as ideias das novelas brasileiras do Verão permanente – já tinham existido algumas guerras, algumas escaramuças, mas esta foi de facto a primeira que se impôs, com um estilo igual ou na mesma linha das novelas brasileiras, que é engraçado. Desde essa novela não houve luta, sendo que a TVI esteve quase 20 anos a liderar na ficção, até que a SIC conseguiu lutar e deu a volta agora em 2019.

Carolina – Sim, agora em 2019 conseguiu, sem dúvida.

João – Pronto, essa novela realmente marcou-me. Existiu também outra história que me marcou, os Morangos com Açúcar, onde estive nas primeiras temporadas, nos primeiros episódios, por ser também uma vez mais, uma aposta num formato que pretendia lutar com um formato brasileiro de muito sucesso, o New Wave, e que, um bocadinho contra todas as expectativas, acabou por vencer. Acho mesmo que as primeiras três temporadas são muito coesas, muito consistentes, depois acho que ao longo das temporadas seguintes, com a tentativa de experimentação e a tentativa de ir ao encontro do público, acabou por tornar menos interessantes, mas essas primeiras sim, tornou um conteúdo bastante interessante e feito com muito cuidado. Até porque, é muito mais fácil ter mais cuidado quando não se tem sucesso se está à procura do sucesso, do que quando se tem sucesso e estamos à procura dos louros. Depois talvez o projeto que me marcou foi o primeiro *headright* como projeto original que é o “Mundo Meu”, que se regressa ao Algarve e foi a minha última novela na altura na TVI.

Carolina – Em que altura, “Mundo Meu”?

João – Em 2004. Em 2005, mudo para a SIC. Na altura fui trabalhar para as telenovelas na altura para uma grande aposta desta mesma estação. Estive na origem da adaptação da Floribela, Chiquititas e Rebelde Way, que eram conteúdos argentinos, mas foram cá feitos, sempre em equipa, claro. Passei então destes conteúdos infantojuvenis para a telenovela “Jura”, uma telenovela adulta, onde a nudez era muito presente, onde não se tratava muito do LGBT.

Carolina – Permita-me a interrupção, mas no Mundo Meu ainda não se falava nisso?

João – Havia uma personagem que era homossexual, não assumido, sendo uma história onde se tratou do tema. Penso que fomos pró-transgéneros, uma vez que, não se falando do tema, tínhamos uma personagem que expressava a sua homossexualidade na escrita e que se assume pela escrita. Era o Miguel Ângelo, era um trabalhador de mercearia, que escrevia com pseudónimo de mulher e que se expressava como mulher. Mas já lá iria tratar desse tema e dessa ótica em 2004 sobre o tema da homossexualidade, que só depois dessa data é que esse tema começa a crescer, mas, se bem me lembro, uma novela anterior

chamada as “Queridas Feras”, onde essa temática não era muito explorada ou se existia uma personagem nesse sentido. No Jura, a temática aparecia, mas não era o ponto central. Era uma novela onde existiam casais homossexuais. A seguir a isso, “O Mundo ao Contrário” era uma novela onde é o regresso à escrita na novela em 2013 e pela temática, que foi a última que escrevi.

Carolina – Em conjunto com António Barreira?

João - Sim. Para além disso, essencialmente tenho escrito séries, onde o “Clube” e “Vento Norte” são as mais recentes e interessantes, até porque noutra séries que escrevi com outros autores acabava por não ter tanta decisão, agora nestas já consegui ter.

Carolina – Ao nível da lógica da produção de guiões, como se trabalha? De uma forma mais individual ou em conjunto com as produtoras?

João – Depende dos formatos. Em Portugal, o formato da telenovela tem um padrão muito de indústria, ou seja, as produtoras têm guionistas próprios ou contratam diretamente um autor que cria ele o seu “*writer room*”, onde o trabalho passa por dar um briefing, por parte da estação emissora, ao guionista, que responde ao briefing. Desta forma, cria a sua história principal da telenovela, e cria outros núcleos de personagens que, por ser a novela um conteúdo ainda em direto, diário e de consumo do *broadcast* e não do *streaming* (na ótica de quem está a ver) que tentam ser transversais e pega em áreas estratégicas para um público – que é aí que acredito que se tem falhado, quem está a falhar, não está a fazer desta forma. É portanto nesse momento de decisão que surgem os temas, que podem ser dos mais dramáticos (violência doméstica, alcoolismo) até aos temas mais gerais, como o LGBT. O que acontece é que o argumentista cria uma história (numa telenovela, de amor e de intriga, apesar de se ir apostando mais em vingança e menos em amor, o que faz com que as pessoas vejam menos. Destas últimas telenovelas, as que têm tido mais sucesso (e o sucesso não equivale à qualidade, mas sim a sucesso de audiências), mas é interessante que aquelas que tem mais “amor” tem mais público, uma vez que o público de telenovela é especializado e está cada vez mais realizado, que em Portugal está a ficar muito cristalizado em idades mais elevadas e classes de consumo mais baixas – não tem só que ver com os temas apresentados, mas também com o *broadcast*. Faz sentido porque a população mais jovem, por serem trabalhadores e terem

outra idade e pertencem a classes médias/médias altas, não tenham disponibilidade para estar a acompanhar todos os dias, aquela hora, os episódios, e depois tem uma oferta maior de conteúdos mais aspa acionais, o que acaba por influenciar as abordagens. Mas é isto, há um *briefing*, uma sinopse da história, uma descrição das personagens (características e a forma como entram na história) e um primeiro episódio que funciona para apresentação da trama principal e algumas secundárias.

Carolina – No briefing trata-se dos temas que devem ser falados. Têm alguma liberdade para colocar alguns temas adicionais?

João – O briefing não é nada profissional, dependendo dos temas e das estações. Pode ser algo do género “uma novela alegre” e depois logo se vê. Ou tem que ver com a região do país como a Nazaré. Às vezes nem existe briefing, é uma proposta que foi feita e alterada com as iniciativas sendo que normalmente a estação tem uma ideia muito clara do que pretende. Por exemplo, no caso do “Amor Amor”, a SIC gostaria de criar uma novela com o tema do pimba e da cultura da música popular e, portanto, surge a novela. Ou seja, os argumentistas, dentro deste universo, forma criar uma história em que as personagens se interligam e conectassem e que fizesse sentido, com uma história simples, mas bastante eficaz, que é a ideia do par de namoradas em que ela escreve uma música e ele se torna famosa com a música que ela escreveu. Normalmente, os núcleos LGBT surgem na segunda fase, onde se cria os núcleos por temas. Diria que neste momento, o tema LGBT é já um tema banalizado e demasiado presente, sendo algo contraproducente. Isto porque a telenovela tenta tornar os temas mais simples, mas pode tornar demasiado simplicista – no caso das séries e do cinema já não acontece isto o que torna mais interessante. O Clube é um bom exemplo porque trouxe uma maneira de filmar diferente, mas podemos ir mais tarde a esse tema. Claro que cada projeto é um projeto e no caso das novelas o autor propõe a ideia a produtora, pede ideias e os autores apresentam, ela surge, são apresentadas e avaliadas e o projeto surge. No caso das séries, é menos industrial e mais artístico, sem querer com isto dizer que este trabalho industrial tem um lado mais negativo, muito pelo contrário, como são produzidas e pelo elevado investimento, com espaço de estúdio – as séries são filmadas em espaços naturais, são situações diferentes. O processo de criação é sempre o mesmo: criar boas personagens e boas histórias para a sua interação.

Carolina – Esta segunda questão tem que ver com a anterior – no caso “O Beijo do Escorpião” trabalhou em parceria com António Bandeira. Como se faz a organização de um guião em conjunto?

João – O trabalho é mesmo em equipa, pode existir um autor que seja o autor da história, mas precisa sempre de uma equipa, precisa sempre da reação a esse trabalho e alguém que, quanto mais não seja, dê outra opinião, sem estar isolado na sua bolha. Normalmente, há sempre um *headwriter*, um coordenador de uma equipa e os guionistas que trabalham com ele e dão ideias, com métodos de trabalho diferentes. No caso do “Clube” fiz muito o trabalho de criação de autoria mais individual, com um trabalho de consultoria da Raquel Palermo, com quem eu normalmente trabalho em parceira, como o Vento Norte. No caso do Beijo do Escorpião, juntou-nos aos dois, sendo que éramos ambos guionistas da Plural e foi-nos pedido que apresentássemos projetos para uma ideia em conjunto, nem estávamos os dois em Lisboa, foi numa chamada telefónica que surge a ideia principal da história, com duas irmãs que só sabem que são irmãs quando a mãe morre e é relatado que existe mais alguém. Na apresentação do projeto, como já tínhamos projetos apresentados anteriormente, fomos buscar alguns núcleos para este projeto. O António traz um núcleo de uma ex-concorrente de *reality show* que vive a vida como uma ex-concorrente, apesar de só ter participado durante uma semana, e eu trouxe a ideia de dois homens que eram oficiais da Marinha, um deles homossexual, que estava apaixonado pelo outro, que era o seu melhor amigo, foi assim que nasceu o *plot* do Paulo e do Miguel na novela. Como é o processo? Quando a equipa está muito sólida, cada guião é pensado e estruturado, fazendo uma escaleta (resumo do guião cena por cena para se ter uma ideia da narrativa), e só a seguir se trabalham os diálogos e a dramaturgia, onde o guião é dividido pelos guionistas para se retirar o máximo de ideias por episódio, sendo a única forma de o fazer numa telenovela. O coordenador acaba por colocar os estilos e uniformizar o estilo geral da escrita. No caso do António, foi exatamente assim, éramos uma equipa de 5 – eu, ele e mais três guionistas – ou estava a fazer a estrutura narrativa e ele distribuía pelos guionistas, ou ao contrário, distribuíamos sempre algumas cenas e depois um de nós revia no final, eram mais do que dois coordenadores, éramos uma equipa a trabalhar, tal como as decisões narrativas, sendo que é raro o autor que não toma as decisões da história em equipa, sendo que é muito material narrativo. Normalmente, é feito de 5 em 5 episódios, pode ser feito de 15 em 15, onde se orientam as principais linhas da história. Até tenho aqui o primeiro projeto do “Beijo do Escorpião”, ou seja, o

primeiro projeto apresentado (organograma apresentado à TVI aquando do lançamento da história e de como todas as personagens estão relacionadas). Ao mostrar isto aos meus alunos, tento mostrar que estava tudo muito ligado, as personagens, os *decors*, tudo andava à volta dos mesmos núcleos, do mesmo triangulo amoroso. Também mostro como *Game of Thrones* é tão confuso! É então uma partilha total e tem de existir uma grande sintonia, tende a correr bem, mas às vezes não corre tão bem e temos de mudar as pessoas a meio. Mas como disse, tem de existir uma grande capacidade de critica e de autocritica, porque se não acontece, vão ser cometidos erros, e dos maiores erros cometidos em telenovelas (principalmente telenovelas, mas também séries) são aqueles onde não houve autocritica, ou adoravam o autor e não apontaram erros, ou existiam dissonâncias entre a equipa. O trabalho que faço na SIC tem muito a ver com isso, acabo por fazer alguma consultoria quando os autores estão a tentar escrever não uma história das personagens, mas a tentar mostrar-se como autores ou ser inteligentes. Mas o público não quer saber, o público quer uma história simples. Um erro que reparo logo e que é notório é quando as personagens comentam “Ah, isso é uma parvoíce, só nas telenovelas”, estar a dizer ao público que são uns totós, que acreditam nisto, que só acontece nas telenovelas, e isso é um tiro no pé, é a mesma coisa que servir uma Coca-Cola e dizer “Aqui tem a sua água suja” ou “aqui tem a sua água com caramelo artificial”, ninguém diz isso. O trabalho do *headwriter* é no fundo tirar o maior potencial dos seus guionistas. No caso desta novela, houve a tentativa de puxar as qualidades de cada guionista para cada um dos núcleos, que ainda eram muitos. Mas é engraçado como, mesmo assim, foi das últimas telenovelas a tentar um total de núcleos relativamente curtos, de 22 personagens, onde depois existe uma expansão de 40 personagens, que é também um erro. Há um autor chamado (...) que trata muito a área da escrita e defende que ouvimos as história para nos apaixonarmos por elas. Quando damos 50 personagens a um público com um momento de visionamento, não volta atrás, é mais difícil que exista essa conexão, é mais fácil apaixonar por 15 do que por 25. Não é fácil gerir uma história muito grande, que tem que avançar em diferentes momentos em que há uma história principal e outras por trás que não podem perder a força. É um trabalho interessante e coerente, que queremos que o público continue a ver dia após dia, não é fácil.

Carolina - ... A morte do Fernando.

João - Sim, foi um subterfúgio, uma decisão partilhada entre os autores e a TVI, queriam que esta novela fosse a primeira, mas era a segunda. Repetiu-se a fórmula, mas que acaba

por, quando não há muitas novelas assim, é um bom subterfugio. Mas acabou por ser normal, o policial acaba por entrar dentro das novelas de uma forma exagerada, acabou por criar uma dormecia no público – já sabe que vai haver um crime e investigação – que acaba por não ser a mais interessante, essa é o contemporâneo, do dia a dia, tem essas questões, mas não passa tudo por aí. Existe um site (TVTime) que pegaram em todas as partes onde entram o Miguel e o Paulo e fizeram uma série, buscar os episódios, cortaram e tem todas as cenas só deles os dois, por tema e por episódios, uma página de fãs. Até tem temporada 1, pegaram numa telenovela, cortaram as partes que interessava e fizeram uma série que nunca foi. A história do Miguel e do Paulo, a história do banqueiro que estava muito colada com o BES, porque estava a acontecer ao mesmo tempo, uma história de uma personagem mais jovem, do que propriamente o caso policial.

Carolina – Isso, sim, e o elenco. Sou muita fã da Dalila e do Pedro Lima...

João – Sim, acho que sim. Pergunto sempre aos meus alunos, que são um pouco mais novos, se são espetadores de televisão em direto e se veem telenovelas. É engraçado como desde que comecei a dar aulas em 2015 até agora, os números caíram na ordem dos 90%. Mas aqueles que dizem que ainda vem telenovelas tem muito a ver com os elencos, e talvez represente uma fraqueza de conteúdo. Vejo isto como ir à revista, quase por quadros, uma história. Quando a história é má, as pessoas ficam a ver porque gostam dos atores, eles estão bem. Se não existir um cuidado de quem está a produzir telenovelas para ir tentando renovar as histórias e o interesse. Pode ser o caminho deste “Amor Amor”, criou uma história, mas criou um *refresh* que não tínhamos feito, mais popular, alguns erros cometidos na TVI que transformou em novelas demasiado sérias, onde as pessoas já não se identificam.

Carolina – Sim, eu sempre acompanhei mais TVI do que SIC e sim, tem sido uma queda abrupta.

João – Acho que tem que ver com identidade. O público de telenovela é um público que tem uma forte capacidade conexão com o conteúdo audiovisual, e quando este está demasiado longe do alvo, nota-se logo. No caso da TVI, como trabalha para ser um canal muito popular, depois não consegue ter ficção mais sofisticada. É natural, é sempre difícil, os gostos não são iguais, onde o grupo alvo pode estar longe, pode fazer parte da classe B ou da classe C. A TVI trabalha o público core, que são as Classe D e E, as classes que

têm um consumo muito pragmático ou de subsistência, em termos culturais pode querer dizer que são umas classes de consumo e um espetador que não tem sequer noção e apetência para series da Netflix. Se numa telenovela formos fazer um *plot* inspirado numa série da Netflix, claramente estamos a obrigar o público a um grau de sofisticação que não está sujeito diariamente. Não que não se possa fazer, não pode ser é à bruta. Na altura em que se estava a fazer o “Beijo do Escorpião” na TVI, não só todas as telenovelas tinham um equilíbrio maior – tanto que os resultados eram visíveis, existiam uma aproximação das classes de consumo – e quanto mais se polariza o público, maior a probabilidade de o perder, vai para o cabo, vai para outros programas. Não sei se costuma ver as audiências todos os dias, mas se fizer as contas e vir o share diário dos canais, verá que o cabo e o *streaming* tem mais de 50% todos os dias enquanto que os canais portugueses andam a dividir metade da atenção da população. E se é uma população dedicada, que só quer ver isto, ficção em português, tem de ser trabalhada de outra forma, e nessa altura fomos atrevidos com alguns temas, mas com a consciência que se tinha de trabalhar o sentido pedagógico e o sentimento de conhecer pessoas assim, existem pessoas honestas como as personagens, quando falam estão a tratar problemas reais, e isso é importante para ter um bom conteúdo.

Carolina – Sem dúvida. Em relação ao processo da escrita do argumento do “Beijo do Escorpião”, disse há pouco que trouxe essa questão da homossexualidade de um projeto antigo...

João – Sim, era uma sinopse que vinha de outro projeto e trouxe alguns dos trunfos que achava que iria ser diferenciador e achava que iria ser o mais interessante e diferente, sendo que o António trouxe o do *reality show*. Posso fazer um preâmbulo do que era a questão do LGBT na TVI até 2005. Quando comecei a escrever em 2001, havia a ideia de que o público da TVI era muito conservador, continua a ser uma ideia vincada. Já saí deste universo da TVI há 5 anos, mas percebo que continua a existir essa ideia do público conservador e menos culto ou mais popular, com temas complicados. O LGBT foi o tema mais debatido pelos guionistas, a seguir a esse foi o tema étnico.

Carolina – Na Herdeira?

João – Nem foi muito aí, foi mais nos Morangos com Açúcar. Quando chegamos à Herdeira... está a falar dos ciganos? Ainda temos a “Mistura Fina”, uma novela de má memória, em 2005, onde se cria um núcleo de família cigana, mas onde não se poderia criar este núcleo... talvez seja por aí o fracasso, que via que era uma família cigana, mas não se podia falar de ciganos... na Herdeira já se fala deste tema à vontade. No caso dos Morangos com Açúcar, o Angélico não é protagonista por ser mulato, de ascendência africana, e porque se achava que não era aceitável pelo público. Entra como personagem importante... não poderia ser negro e pobre... ou era um ou outro. por isso é que a personagem é filho de um embaixador, que tem lá uns sobrinhos, uns irmãos de quem toma conta. No caso da homossexualidade, em 2001, no “Nunca digas Adeus”, era uma adaptação de um formato mexicano, não havia homossexuais, mas foi necessário criar episódios paralelos à história. Havia uma rapariga amiga do filho do casal principal, tinham uma atração, era ela negra e ele era branco, apesar de ser pouco explorado, mas ela vai trabalhar para um festival de jazz, onde existe um coordenador que parece ser muito amigo dela, com grande cumplicidade. Há um dia que o rapaz pergunta o que queria da namorada dela e o coordenador responde “Com ela nada, se quisesse algo era contigo, porque sou homossexual” – e até aí nunca tinha sido escrito, essa palavra nunca tinha sido escrita, nem se falava no conceito nem na palavra em si, onde o conceito estava omissivo. O mais divertido é que esta personagem se chamava Afonso e foi interpretado pelo ator Miguel Barros e na promoção da semana desse episódio e passou na antena da TVI umas cem vezes, ou seja, passamos do 0 ao 100, num abrir e fechar de olhos. Era uma personagem residual, sem grande importância, mas acabou por passar a mensagem, mas foi do efeito e da ideia de triângulo amoroso equivocado, mais trabalhada para o efeito dramático, de surpresa. Em 2004, 2005, na série Morangos 2, de Verão, é introduzida uma personagem lésbica, que se envolve com Ana Luísa, a Cláudia Vieira. Mais uma vez, apenas para o efeito, dado que a Cláudia conhece uma pessoa online, tem um encontro e quando aparece, em vez de um rapaz, aparece uma rapariga, que diz, “eu gosto de ti, sou lésbica”.

Carolina – Ou seja, não há beijo, não há toque?

João – Julgo que neste caso há beijo sim, ao contrário do outro caso anterior, que foi a primeira vez que existiu um beijo..., mas é melhor confirmar. Mas sendo uma série juvenil de verão, achava-se que estava num terreno mais seguro, que na verdade estava a

ser visto por pessoas dessa idade, onde o tema já era mais ou menos aceite. Entre 2004 e 2014 nunca mais houve, que me lembre, um tema explorado, em prime-time.

Carolina – Em 2005, o “Ninguém como Tu”, Rui Vilhena fez uma referência, mas era algo omissivo. Era um cartomante aceite pela mãe... e até o “Olhos nos olhos”.

João – Sim, verdade. Aparece no primeiro episódio, um prédio que cai e inicia aí a história onde o homem do casal homossexual que morre deixa uma fortuna... era para ter HIV, mas morre de leucemia. No caso do Miguel e do Paulo, existe uma história completa desde o início até ao final, com cenas de cama, de beijo, acabo por casar, com um percurso completo, que começa por serem oficiais da Marinha, e só deixam de ser oficiais porque não existiu esse apoio por parte da Marinha. A mensagem oficial até foi “na Marinha não existem homossexuais e não queremos que façam esse tema com fardas, e se houver não queremos que legitimem”. Assim, tinha a necessidade de manter a história e passaram a ser pilotos de uma companhia de aviação privada. A personagem do Paulo tinha conseguido ultrapassar a pobreza e ser de classe média baixa com a Marinha e a possibilidade de ter uma carreira e ser um oficial ou através da empresa e do investimento nele próprio e das aeronaves da companhia. Na fórmula final, o Paulo tinha uma relação com a empresa e o dono, uma vez que foram eles que lhes deram tudo, o nível de vida que sempre tinha aspirado, mas o dono da empresa era homofóbico, sendo que não se assumia por isso, por esse medo de pôr em causa tudo o que tinha e de perder tudo isso, bem como de expor. Deu-se o caso de estar apaixonado pelo melhor amigo e pelo piloto da companhia com quem trabalhava diariamente. Há uma história com o Leo, o ex-namorado que cria uma tensão, era uma relação muito fechada, em quartos de hotel, escondida. Há um momento em que o Miguel e o Paulo se embebedam e passam uma noite juntos. O Miguel fica afetado pelo álcool e não se lembra logo do que se passou, mas acaba por ter uma reação violenta quando tem memória desses acontecimentos, dando uma tarefa, pondo em causa – era muito playboy mas não se ligava às mulheres – e põe em causa a sua sexualidade, finalizando com a sua atração pelo Paulo, que é mais do que física, descobrindo que é homossexual, amando o Paulo, com um casamento divertido no aeródromo de Tires. Tínhamos vários princípios na criação da história: criar algo verdadeiro, que não fosse panfletário, que fosse acontecendo naturalmente, fizemos algumas pesquisas e conhecíamos algumas histórias. Quando começaram as cenas, desde as mais conflituosas às mais amorosas, era não fazer distinção: tanto poderia ter sido

escrito para dois homens como para homem e mulher, foi escrito para duas pessoas que se amavam, ponto final. Penso que foi com essa postura que se criou uma história mais interessante, sobre dois homens que se amavam. Acho que esse foi o grande trunfo, foi muito honesto e o possível na altura, com dificuldades, como já disse, desde a oposição da Marinha, foi numa altura de um escândalo numa novela em Angola, onde existiu um beijo gay.

Carolina – Tinha exatamente essa questão. Embora o João já tivesse essa ideia de introduzir este tema, mas existiu algum acontecimento enquanto preparava o guião que o levasse a tomar esta decisão?

João – Não, que eu me lembre existia um ceticismo, mas não era assunto, foi levado com alguma naturalidade. Mas o mais engraçado é que na novela anterior, o “Mundo ao Contrário”, tinha criado uma personagem homossexual, um *chef* de restaurante, onde fui aconselhado a não explorar essa área que poderia não ter um acolhimento tão interessante. Portanto, exista a personagem, mas nunca foi explorado, sem nenhuma relação com ninguém. Na novela seguinte, foi logo de início para não existirem dúvidas. Mudou também a direção artística da Plural e consegui fazer a história. Portanto não, realmente surge a novela e aparece no ano seguinte, 2015 ou 2016, e aí foi brutal. Mas o mercado era diferente, o país era diferente, na altura muito mais diferente. Diria que acabaram por ser vítimas de certo conservadorismo, machismo da sociedade e da ideia provinciana de fazer televisão. Aqui em Portugal, não me lembro de uma novela mudar a sua linha porque o público não acolheu nem aprovou, naquele caso foi mesmo caso de notícia e a novela teve de ser interrompida, mas aqui não. A história do Paulo e do Miguel não, aliás, acabámos por ser premiados mais tarde, no final desse ano, por uma associação de direitos homossexuais pelo *plot*, ganhámos esse prémio, que não me recordo do nome da associação.

Carolina – Como escolheram estas personagens, como escolheu os atores, o Miguel como Duarte Gomes e o Paulo como Pedro Carvalho?

João – Nós tivemos pouca influência, normalmente os *castings* são muito mais da responsabilidade dos realizadores. Mas quando percebemos quem eram, adaptámos a história aos dois atores e curiosamente, um era heterossexual e outro homossexual, assumidos publicamente, que criou até uma dinâmica interessante: o ator que fazia de

Miguel era bastante mais novo e menos experiente e alguma da sua inexperiência dos seus momentos mais íntimos tornou-a ainda mais verdadeira. Mas quando estamos a contar uma história sou apologista que são os atores que vestem a personagem, e não o contrário. Se a personagem existir, for honesta e fizer sentido, é mais fácil para o ator vestir e viver, fazendo coisas mais verdadeiras e diferentes. Aí “O Clube” é um exemplo absolutamente paradigmático disso. Apesar das novelas terem um problema estético, como são filmadas de uma forma em que existe pouca luz, existem muitas horas de filmagens, os atores estão mais desprotegidos. Assim, é muito diferente fazer as cenas íntimas numa telenovela ou numa série como “O Clube”, onde a filmagem é feita com uma qualidade muito acima da média, ao nível da Netflix. É muito mais fácil para uma atriz sentir-se protegida assim, fazendo as relações mais íntimas, mais protegida, onde sabe que o resultado final vai sair melhor, algo mais íntimo e bonito, não chocante. Na telenovela, as cenas íntimas podem ser mais complicadas, onde o ator está mais exposto, de uma forma menos bonito e menos artística, onde é preciso muita coragem. Mas também tem de existir uma sinergia, o texto tem de ser bom, tem que ter qualidade dramática e fazer sentido, para que os atores possam desempenhar o papel da melhor forma e da forma como é pedido, onde as coisas fazem mais sentido quando existe este entrosamento.

Carolina – Claro! Vou só voltar aqui à questão da aprovação da lei das pessoas do mesmo sexo – de que forma é que contribuiu e afetou os artistas e argumentistas no processo de criação? Sentiram alguma imposição criativa, algum ponto de viragem?

João – Diria que sempre que há um salto social e nos costumes, uma evolução, sempre que a AR aprova uma lei que descriminaliza, permite e abre a sociedade para pessoas da mesma etnia, orientação social, o sítio de onde vem, expressar-se – não só pelo casamento homossexual, mas pela adoção também, ou a interrupção voluntária da gravidez – permite aos guionistas e dá a possibilidade de tratar estas personagens como se tratam as personagens heterossexuais. Sendo uma novela muito transversal, acaba por apanhar as culturas, classes sociais, e sendo que passa todos os dias, tem que ter esse cuidado, que eu sempre tentei ter e que ainda hoje presencio, esse cuidado de ser correto ao tratar dos assuntos, onde é preciso ter consciências das repercussões. Por exemplo, o suicídio é muito pouco trabalhado em telenovela pelo receio dos *copy cats*.

Carolina – Também fizeram referência a isso no “Beijo do Escorpião”, com o caso do Leo...

João – Exatamente. Mas quando existe alguém que se suicida numa telenovela, é bom que as razões que levaram ao suicídio sejam completamente claras, que não seja “Não consegui comprar o vestido na loja e atirou-se da ponte”, não pode ser assim! E isto às vezes estava quase a borbulhar, então nos Morangos era preciso ter ainda mais cuidado. Talvez tenham existido outros *copy cats* dos Morangos noutros temas, com menos responsabilidade, e que acabaram por ter efeito nas escolas – lembro-me do caso de uma escola onde achavam que tinham um micróbio que se tinha soltado do laboratório, algo que tinham visto nos “Morangos com Açúcar” – e esse *copy cat* acontece desde a Guerra dos Mundos, as pessoas ouvem e acreditam, e quando acreditam é bom porque se identificam. No caso dos temas LGBT, podemos tratar um casal homossexual como todos os outros casais, e não será estranho que se casem no final, deu-nos essa liberdade – e não a imposição! Depois disto, começo a notar isso, com a necessidade de tornar as telenovelas apelativas a muitos públicos, ter quase uma presença obrigatória de um casal LGBT. Podem também funcionar ao contrário, pois a certa altura parece que estamos a fazer uma coisa estereotipada, que aparece sempre. Mesmo algumas personagens que surgiram depois que, na minha opinião, dão mesmo esse sentimento de serem demasiado estereotipadas, tinham só maneirismos, ou uma forma de viver a vida. Era um cabeleireiro, era um costureiro, tinham de ser homossexuais... e acho que é aí que se perde o interesse, é preciso tratar o tema LGBT da maneira mais real, ele já não é um desvio nos costumes – talvez nunca foi, mas ganhou a liberdade de se apresentar e de ter o seu espaço na sociedade. A questão e etnia, a relação de brancos e negros, ou mesmo ciganos, ainda são tabus na ficção linear. Acredito que, quando as coisas acontecem na sua sociedade, quando há legislação, quando, no caso da adoção, existe uma lei a equiparar casais homossexuais a casais heterossexuais, existe a possibilidade de criar essa história. Mas atenção – uma coisa é mudarem as leis, outra coisa é mudarem os costumes. E quando estamos a escrever histórias, procuramos sempre criar situações onde existam conflitos, clivagens, onde exista interesse. E o preconceito vai estar sempre presente – quer o preconceito racial quer o preconceito da orientação sexual, e as vezes vejo isso a ser pouco tratado, as vezes vamos apenas pelo politicamente correto, e as vezes o contrário também é importante ter ideia de que há pessoas que nunca aceitarão a diferença. É aquela ideia de que não devemos colocar esta ideia numa novela que as

peças não lidam bem com o preconceito. Não! É mostrar o preconceito e mostrar as suas consequências! Por isso é que as séries tendem a ser mais conservadoras que as novelas, pois vemos não só a realidade LGBT, mas também o seu preconceito, os atritos, a linguagem... A novela tem a limitação de ter que ser mais cuidada, por lei, para poder passar na televisão, não podem existir palavrões, palavras mais feias, que são utilizadas na linguagem corrente, para denominar homossexuais, mas nas séries sim. Quando essas palavras são utilizadas também salientam o facto de existir homofobia, pessoas que não aceitam a diferença. Como autor, tenho e sempre tive a tendência para não me prender pelo tema LGBT na criação da personagem, se a personagem for LGBT, tem de fazer sentido. O Mark Twain tem uma frase que diz “A diferença entre a verdade e a ficção é que a ficção faz mais sentido”. E isso para mim é muito importante! Se faz sentido para a personagem ser binária, por exemplo, como a personagem Irina, em “O Clube”, faz com que a personagem possa ter mais linhas de seguimento na história, até permite relacionar com a vilã da história, permite criar momento onde se pode falar do preconceito e assim mitigá-lo, mostrar que continua a existir. Julgo que também não se pode deixar cair no banal, no boneco, na caricatura. Temos tentado, nos últimos 20 anos, que as personagens LGBT não caíssem só nisso, mas ainda estamos um pouco longes, ainda não conseguimos criar histórias, temos medo de falar de histórias onde existam crimes homossexuais. Se fizer um levantamento das séries, vai ver que os crimes são sempre heterossexuais, sempre um homem que viola raparigas. Digo isto porque vejo muitas séries nórdicas, e diria que são os mais evoluídos neste sentido, que acaba por ajudar no tratar dos costumes dentro da ficção, e há muito tempo que fazem este trabalho. Mostra também que continuamos a ser uma sociedade bastante hipócrita como olhamos para as diferenças.

Carolina – Quando ao “Beijo do Escorpião”, tinha alguma expectativa quanto à reação do público?

João – Não tinha noção que iria ter tanta aceitação, pensava que ia ter algum preconceito, mas foi ao contrário.

Carolina – Sente que arriscaram com a inclusão das cenas mais íntimas?

João – Acho que sim, houve um risco calculado e que fazia sentido. Mas claro que existiu, mas diria que compensou, até pelo site que lhe mandei. Acho que sim, apesar de não ter recebido nenhum email a agradecer por ter feito isto, por alguém se ter assumido, mas

basta que tenha acontecido uma vez para valer a pena, se ajudamos as pessoas a viver melhor é brilhante. A boa receção que teve também foi muito importante para a TVI, para perceber que o público tinha evoluído.

Carolina – Efetivamente, nesta altura notou-se claramente o que tinha referido há pouco, da ideia do publico mais conservador, notou-se essa evolução. A última pergunta que lhe queria colocar era em relação ao título, mas penso que tem mais que ver com as duas personagens principais.

João – Sim, um pouco. Existem os títulos que os criadores conseguem levar do início ao fim... ao longo de toda a minha vida, só existiu um que consegui fazer isso (“O Mundo ao Contrário”). No caso do “Beijo do Escorpião”, casa muito bem com a Escorpiã, que até ganhou uma tatuagem por ser a vilã da história, mas permitiu que se desenvolvesse o mito que, quando o escorpião está numa roda de fogo, se pica a si mesmo, se suicida, não se atira para o fogo. E tinha muitas personagens que não se queria atirar para o fogo, como o caso do Paulo, que resultou muito bem. Mesmo o caso de um dos primeiros beijos homossexuais em Portugal resultou muito bem para a história... Mas foi um título mais decidido mais em grupo, mais uma jogada de marketing, um título de conteúdo.

Carolina – Eram estas as perguntas que lhe queria colocar, até me respondeu a mais do que queria colocar! Agradeço a sua ajuda, ajudou mesmo muito, estas entrevistas vão ser fundamentais para o alinhamento da estratégia metodológica. Agradeço a sua disponibilidade!

Anexo C - Entrevista Rui Vilhena, argumentista de “Ninguém Como Tu”

Carolina – Rui, gostava de lhe perguntar como foi o seu percurso de argumentista até agora, quais as telenovelas que mais o marcaram mais, assim como os temas que gostou mais de trabalhar?

Rui – As telenovelas dos outros ou minhas?

Carolina – Suas.

Rui – As telenovelas que me marcaram mais... bem isto é um cliché... são todas “filhos”, todas elas marcaram bastante e todas elas são um momento da minha trajetória como autor. Se observar, eu sempre fiz questão de não repetir o mesmo estilo em todas as novelas. Vivemos num mundo tão acelerado que não faz sentido a pessoa começar a ver uma novela e pensar “isto parece a última, é a mesma coisa” ... Eu gosto de surpreender o público. Às vezes fica até difícil comparar. A novela “...” que tinha uma linguagem própria para o horário das 18h que é diferente da linguagem de uma novela do horário nobre. Quanto aos temas... a novela é um espelho da vida real. Na realidade, quando penso no marketing social e no que vamos abordar, penso com cuidado para abordar um tema que ainda não tenha sido abordado, que é extramente complicado. No caso desse tema já ter sido tratado, penso em como posso pegar no tema e dar algo de novo, como pode ser embrulhado de uma maneira diferente. Se este tema foi abordado há 10 ou 15 anos atrás, hoje posso dizer coisas que não poderia dizer na altura. Mas gosto sempre de trazer alguma novidade, algo que não foi abordado, e claro que todas as personagens devem ter vida própria e um drama só seu, senão não fazia sentido existir. Podemos pensar em criar uma irmã da protagonista, mas devemos pensar sempre em ter uma história associada, todo o mundo tem que ter a sua história e é aí que vamos buscar esses temas todos. Leva tempo a fazer isto, quando estamos a construir a sinopse ir buscar uma história para cada pessoa... Uma telenovela não é uma série, tem 200 ou mais de 200 capítulos, precisamos de material que sustente esse tempo, caso contrário a novela no capítulo 30 já se esgotou.

Consigo ver o primeiro episódio de uma novela e perceber se tem material suficiente ou não para durar 50 capítulos, se não tem base para esticar. A minha preocupação também passa por aí, procurar os temas e que estes mesmos sustentem os 200 capítulos. Devemos pensar em como a história começa a ser abordada, na transformação das personagens, por exemplo, no caso da homossexualidade e do “Ninguém Como Tu” (no Brasil milhares de novelas já tinham apresentado o tema), pensei que gostaria de ter personagens homossexuais, sendo que é aí que aparece o Joaquim Horta e o Frederico Barata. Temos de pensar na teia de aranha e pensar nos 200 capítulos, sendo que eu gosto de abordar os temas de uma maneira que perturbe a cabeça das pessoas, que as incomode. Enquanto autor, eu tenho oportunidade de escrever uma novela que é vista por milhões de pessoas e é a minha maneira de ver a minha missão e de tornar o mundo num local melhor, não posso desperdiçar esta oportunidade. Tenho consciência de que não vai ser apenas chocando as pessoas que vou mudar mentalidades, ou seja, tenho de tomar muito cuidado da forma como vou abordar. No caso do “Ninguém Como Tu”, quis que as pessoas torcessem pela personagem do Barata e do outro rapaz que fazia o dançarino, eu pensei que poderia ter uma pessoa que é homossexual, mas não sabe disso, não tem consciência disso, se recusa a pensar sobre isso; assim criei um homossexual que faz judo e um heterossexual que faz ballet, sendo que era bastante “fora da caixa” para aquela época, existiam estigmas sobre estas personas. Daí ter a personagem que é homossexual a apaixonar-se pela personagem que faz ballet, pelo estigma e pelo princípio de que “se faz ballet, é porque é gay”. Daí vem a personagem do Joaquim Horta, desde o momento em que ele aceitou para ele, ele procura o mentor e assim nasce a personagem – moram no mesmo prédio, faz isto faz aquilo.

Carolina - Ia perguntar a seguir, mas penso que já respondeu, qual a lógica dos guiões e no fundo é como estava a explicar, da teia, de ver como as personagens se interligam...

Rui – Estou a falar mais de homossexuais pois é o tema do teu trabalho, mas temos que pensar que numa novela, a sinopse tem de estar bem estruturada em termos de camadas e de base isto pois quando se começa a escrever, não há tempo, escrevemos cerca de 60 páginas por dia, temos cerca de 180 episódios e temos de escrever um por dia. As camadas das personagens penso como conflitos, que fazem parte da personagem e lhe dão estrutura. No caso da “Na Corda Bamba”, toda a trajetória de toda cada vez que eles resolviam um problema, aparecia um cada vez maior, é algo que vou construindo na

sinopse, quando a ideia nasce e vai evoluindo. Quando o rapaz morre na Madeira, quando se dá o acidente, eu pensei logo “calma, e se ele for casado, tiver um filho e esse filho vai namorar com a filha dela quando vier viver para Lisboa”. A história não nasce toda assim, tem de parar e olhar e ir acrescentando conflitos e fazer o *timeline* das personagens, sendo que o meu objetivo final é pensar “ok, tenho material suficiente para 185 episódios tendo como base isto” e tenho de ir ganhando tempo até “o barril explodir”, o que as pessoas aguardam. Tem de existir sempre uma espinha dorsal. Por exemplo, no “Ninguém Como Tu”, existe sempre uma mulher muito má, e ao descobrir que tem mais um ano de vida, vai reescrever a sua vida. Agora, o que tenho de fazer é construir toda a teira de aranha com base em mais perguntas “tem filhos, tem irmãos ou irmãs, que maldades fez”. Tenho de fazer com que o público odeie a personagem, mas ao ver o problema até a perdoa, ou simplesmente causar polémica entre o público.

Ou no caso do “Tempo de Viver”, onde uma pessoa tem cancro nos testículos e decide congelar o esperma caso queira ter filhos no futuro. E se... E se... e se uma vigarista se casar com ele para viver uma boa vida, quando a história arranca, a história já arranca na festa de noivado, apenas pensamos ao início que “dava uma boa história um homem com cancro nos testículos a ser vigarizado e que é bissexual e que dorme com todo o mundo” – não quis repetir a fórmula da novela anterior, quis dar novas ideias. E mesmo neste caso, ela era vigarista, mas ele a meio aproveita-se dela, não lhe dá o dinheiro nem luxo e obriga também a dormir com todo o mundo, sendo que começa a filmar tudo dentro da casa. A minha ideia foi “ele depois morre, a família corre com ela, ela sai com uma mão a frente e outra atrás, achando que vai receber algo, mas perdeu o seu tempo”. Ao ver um excerto do vídeo, onde ele diz emocionado que queria ser pai, ela vai a tribunal e exige o esperma dele, é mais interessante se ele já estivesse morto. Temos de ir colocando em tecido e mais tecidos estes conflitos para sustentar todos os capítulos, surge tudo de uma ideia central e começa a criar.

Carolina – Quando começa a escrever, existe um briefing por parte da produtora, dão o tema central, ou dão luz verde para criar a sua ideia e a sua novela?

Rui – Falo quanto a mim, apresento a minha ideia e pronto. Apenas uma vez, em que tinha uma ideia inicial e eu tive de adaptar, foi no “Equador”....

Carolina – Isso era importante. Eu pensei que havia bastante criatividade do vosso lado, mas que existia sempre uma ideia central, uns *guidelines*, um esqueleto que dissesse alguns pontos a focar.

Rui – No “Tempo de Viver” existia, o casal que fazia *swing*. Precisava de fazer o casal que fazia *swing* sem conflitos entre eles, quem tinha conflitos eram os restantes casais, preocupados com traições. Tinha ainda uma socialite que andava dentro do meio privilegiado, era RP, mas por trás era uma rede de prostituição, era uma novela bastante peculiar.

Carolina – Em “Ninguém Como Tu”, quando inclui a temática da homossexualidade na novela, existiu algum acontecimento na agenda mediática desse ano que fez com que integrasse este tema ou já tinha a certeza que queria abordar este tema?

Rui – É a opção B. Posso estar enganado... A primeira telenovela em Portugal foi a “Terra Mãe” em 1998, a personagem da “...”, ela tem uma relação amorosa com uma mulher, algo escondido e estranho na altura, mas foi tratado de uma maneira muito light. Lá está, temos de ter cuidado ao chocar as pessoas, para não ficarem de pé atrás. Quando veio o “Ninguém Como Tu”, achei que ninguém tinha tratado este tema com sinceridade, as personagens gays eram tratadas numa linha meio cómica, meio “Malucos do Riso”, o boneco, a caricatura. Mas não, queria fazer uma coisa mais séria.

Carolina – Percebo o que diz, mas acho que existiu, da pesquisa que já fiz, na novela anterior à sua, “Mistura Fina”, foi feita uma introdução muito light de uma personagem, mas ainda muito assente na base da omissão. Mas saíram muitas notícias sobre “Ninguém Como Tu”, no Público, no Observador... Foi uma novela que marcou nesse tema, daí também a ter escolhido para analisar. Algumas anteriores tocaram no tema, mas aqui foi totalmente diferente e foi preciso... As pessoas, até 2005, ainda olhavam para isto com alguma reticência e ficavam de pé atrás e, portanto, concordo consigo.

Rui – O “Ninguém Como Tu” abriu portas nesse sentido ao tratar determinados temas delicados com a sensibilidade que eles exigem. Não existia nenhuma cena que chocasse, as pessoas tinham pena dele, no fundo era uma pessoa que era o seu maior inimigo, foi

difícil para ele aceitar a sua sexualidade. Havia também uma curiosidade, em 2005, tinha de existir um beijo... senão o Barata terminava sozinho.

Carolina – Chegou a existir beijo?

Rui – No início, foi dito que não pode haver beijo. Ok, não pode, mas eu queria um beijo... O que posso fazer? Já sei, pode existir um afogamento e pode existir um salvamento com respiração boca a boca. O diretor ligou-me e disse que não poderia haver nenhuma cena de beijo e eu perguntei, “Mas que beijo?”. Eu disse que não havia beijo, apenas salvamento, da respiração boca a boca. Eu perguntei “Já existiu alguma cena na TVI com o salvamento?” e ele respondeu que sim, então disse logo “Qual o problema?” ... Foi assim que tive luz verde! Não posso falar de censura, mas não era comum, tentámos avançar... Na mesma situação do casal que fazia *swing*, nunca foi vista nenhuma cena, apenas se sabia que faziam *swing*... A meio pediram-me para terminarem, mas foi o que aleguei, nunca se viu nenhuma cena. O que queria alcançar já estava alcançado, portanto poderia acontecer, atingi o objetivo. Mas é curioso que quando os jornalistas me ligam com estes temas, eu dou a mesma resposta “Porque é que não me ligam quando apanham alguém com uma faca, uma arma, um tiro? Porque é que a violência é mais normal que o sexo?” ... Vivemos numa sociedade muito estranha.

Carolina – Tem razão... E uma das entrevistas exploratórias que fiz foi a um antigo presidente da ILGA que me disse que continua a ser difícil de acreditar como é que em 2021 só se consegue ver gays nas novelas, não se vêem lésbicas.

Rui – Tento sempre mudar os temas, em cada novela... homossexual, bissexual, transexual (a São José Correia era um homem, mas ninguém sabia). Em “Sedução” tinha hermafrodita.

Carolina – Sim, eles dizem isto, que a diversidade é o mais importante e que eles mais gostavam de ver nas telenovelas. Por exemplo, o homem, agricultor de 60 anos ou o advogado de 30 que não se assumem. Até dizem que deveria existir uma regra, em cada de 10 personagens, uma deveria ser gay ou lésbica.

Rui – Isso é complicado... Até porque parece que estamos a andar um pouco para trás. Ultimamente, parece mais preconceituoso, não sei se tem a ver com o avanço de políticas e partidos mais extremistas e até a internet permitiu para as pessoas que tinham atitudes politicamente corretas e na internet podem expor as suas verdadeiras crenças e ser o que realmente são... A partir do momento em que o Trump assumiu a presidência, a comunidade LGBT teve um recuo.

Carolina – Concordo consigo, a questão partidária pode ter um impacto extramente profundo.

Rui – Totalmente, olha para a Polónia e a Hungria, há um recuo imenso, tem a ver com as políticas extremistas. Para nós autores, é complicado, não podemos abordar o assunto.

Carolina – De que forma é que a aprovação da lei do casamento homossexual, afetou a vossa escrita a forma de escrever argumentos, das representações sociais?

Rui – Permitiu que quando se está a criar a sinopse, já se pode formar um casal feliz do mesmo sexo, como foi no caso da 2ª temporada de “Na Corda Bamba”, pois as personagens têm de ser um reflexo da vida real e da sociedade atual.

Carolina – Mas só do casal ou até da exposição, em cenas mais íntimas, como ter um casal homossexual na mesma cama, não acha que a lei veio permitir a criação destas cenas?

Rui – Sim, mas mesmo assim a própria Globo teve problemas com o beijo gay, diziam sempre que seria na próxima novela, na próxima, na outra... No Brasil demorou...Penso que a primeira novela onde existiu o beijo gay foi na “América”, mas não foi para o ar... foi a primeira a gravar, mas não foi para o ar.

Carolina – Não foi no “Amor à vida”?

Rui – Sim, penso que sim... foi o primeiro a ir ao ar.

Carolina – E foi muito tarde, pois a cena só foi exibida em Janeiro de 2014, ou seja, a chegar ao “Beijo do Escorpião”, sendo que o Brasil sempre foi mais avançado no mundo das telenovelas que em Portugal.

Rui – Sim, no Brasil, as pessoas estão a ficar mais extremistas.

Carolina – Eu pensei que mesmo a mentalidade dos brasileiros era muito mais aberta...

Rui - E era, mas o Brasil são 200 milhões de habitantes... Mas o brasileiro já foi mais aberto... Isto também tem a ver com o crescimento da igreja evangélica... Quando cresci a igreja evangélica não tinha expressão nenhuma, neste momento o Brasil é um país evangélico. Neste momento, qual é o canal de televisão que quer incomodar a população? Se não quer, retira os conteúdos... O mundo está também mais fundamentalista, o mundo está chato... Antes, quando escrevia uma novela, uma pessoa grande era o “Girafa”, uma pessoa gorda era o “Baleia”, ninguém era infeliz nem ninguém ia parar ao psicólogo. Hoje em dia não se pode dizer nada! É tudo politicamente incorreto! Vai sempre ter alguém a sentir-se insultado, fica difícil de se escrever. Esse sentido de humor, que era uma mais-valia e um tesouro do Brasil, acabou, já não há, não se pode dizer nada.

Carolina – E será que algum dia se vai recuperar?

Rui – Acho que os EUA estão cada vez mais fundamentalistas, um país dividido, países da Europa também, a nível mundial, a pouco e pouco estamos a ser contaminados por essa onda fundamentalista. Mesmo nas redes sociais se passa o mesmo.

Carolina – Sem dúvida. O Rui interfere na escolha do elenco e dos atores, certo? Como foi o processo na escolha em “Ninguém Como Tu”?

Rui – Sim certo, mas apenas penso nos atores depois da sinopse estar escrita. Gosto também de dar oportunidade a atores que ainda não furaram o bloqueio, mas que estudam e são bons, não apenas a atores parados em casa, para serem famosos. É daí que surge o Frederico Barata e o outro ator, agora não me lembro, mas desapareceu do panorama televisivo. Temos de encaixar os atores e ter a certeza que vai resultar.

Carolina – Em relação às cenas mais íntimas, o Rui disse que não as quis incluir na telenovela. Porquê?

Rui – Não era timing. Uma coisa é escrever uma serie para uma plataforma de *streaming*, outra coisa é a televisão “aberta”. Tem de ter a sensibilidade, das horas, vai a seguir ao telejornal, pensar na tal mudança de mentalidades, pensar em como é que colocar um casal a fazer *swing* me vai ajudar nesse ponto, qual a necessidade. Talvez no *streaming* pudessem existir essas cenas, é necessário é pensar se devo construir algo de positivo, se é a hora de o fazer.

Carolina – Como esperava que fosse a reação do público a esta mesma telenovela? Até que ponto é que acha que integrando a temática da homossexualidade, as pessoas ficaram sensibilizadas com essa questão?

Rui – É óbvio que quando começamos a construir um projeto queremos que seja um sucesso, mas nesse caso não esperava essa avalanche de comentários positivos, todos fomos apanhados de surpresa. Esse foi o caso do “Ninguém Como Tu”, mudou a minha carreira, o facto de abordar estes temas mais sensíveis, mais fraturantes, sabia que era uma mais-valia para a história. Numa novela está a escrever para várias classes e várias faixas etárias, temos de ter em atenção. Naquela época, não havia as plataformas, não havia concorrência como é hoje, sabia que esses temas iriam atrair um público maior, que acabou por acontecer.

Carolina – Estas eram as questões e o Rui ajudou-me muito, muito obrigado pela sua disponibilidade!

Anexo D - Entrevista Pedro Carvalho, ator d' "O Beijo do Escorpião"

Carolina - Como descreve o seu percurso enquanto ator até ao dia de hoje?

Pedro - Tem sido uma caminhada de altos e baixos, como é normal nesta profissão. Mas sempre aliado a grandes desafios profissionais e personagens interessantes que me permitem transformar e ir mais além na minha capacidade criativa. Acho que só assim faz sentido. Tem sido degrau a degrau, mas solidificando artisticamente cada passo.

Carolina - Como surgiu o convite para integrar o elenco do Beijo do Escorpião?

Pedro - Na época, era contratado da emissora TVI, o coordenador do projeto Hugo de Sousa contactou a minha agente Leonor Babo com uma proposta "arrojada" de personagem e juntamente com a autoria António Barreira e João Matos, propuseram uma linguagem tal e qual como ela tem que ser passada numa relação seja ela homoafetiva ou heteroafetiva. Isso interessou-me, mostrar a vida de dois homens, masculinos, que se amam, que se desejam, que se tocam, sem constrangimentos, aliás, como acontece na vida real. Deixando para trás qualquer margem para preconceito.

Carolina - Alguma vez se sentiu desconfortável com alguma das cenas que teve de desempenhar ao longo desta telenovela?

Pedro - Nunca. Como disse, interpretar um personagem é independente da sexualidade que este apresenta nas suas características.

Carolina - Alguma vez teve receio da forma como os telespectadores podiam reagir às cenas do Paulo, do Miguel e do Leo, ao longo da telenovela?

Pedro - Não, pois sabia que esse passo tinha que ser dado em televisão, em horário nobre.

Carolina - O Paulo e o Miguel foram, sem dúvida, um casal revolucionário no mundo da ficção, e que conquistaram uma legião de fãs que se estende aos dias de hoje. Depois do sucesso do Beijo do Escorpião e da consequente tradução da telenovela para outras

línguas e transmissão noutros países, como descreveria o impacto deste casal na vida dos telespectadores?

Pedro – Foi e continua a ser incrível. Ainda hoje recebo diariamente mensagens de todos os cantos do Mundo, literalmente, agradecendo o personagem e a relação ter sido mostrada numa novela, ajudando muita gente a fazer o coming-out e muitas famílias a aceitar com naturalidade algo que, afinal de contas, é natural.

Carolina - O casamento entre pessoas do mesmo sexo, aprovado em 2010, foi crucial para a mudança paradigmática na forma como a sociedade portuguesa olhou para a homossexualidade e o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Concorda com esta afirmação? Acredita que após 2010 os argumentistas ganharam uma maior liberdade na construção dos seus guiões?

Pedro – Acho que ainda há um longo caminho a ser feito. Ainda existem poucos casais homoafetivos em produções de ficção. Acho que deveria ser uma constante, assim como é na vida.

Anexo E - Entrevista Vítor Costa Silva, ator d' "O Beijo do Escorpião"

Carolina - Como descreve o seu percurso enquanto ator até ao dia de hoje?

Vítor - Descrevo-o como um percurso sólido, consistente e ainda no princípio. Gosto mesmo muito do que faço.

Carolina - Como surgiu o convite para integrar o elenco do Beijo do Escorpião?

Vítor - O convite surgiu por parte da produtora. A Plural Entertainment. Lembro-me que no dia em que recebi o convite estava a sair de uma aula de interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema. A aula tinha corrido muito mal. O meu dia ficou melhor depois do telefonema.

Carolina - Alguma vez se sentiu desconfortável com alguma das cenas que teve de desempenhar ao longo desta telenovela?

Vítor - Não, nunca.

Carolina - Alguma vez teve receio da forma como os telespectadores podiam reagir às cenas do Paulo, do Miguel e do Leo, ao longo da telenovela?

Vítor - O maior receio, principalmente agora que olho com distância para essa novela, mas que olho com muita proximidade para o tema, o maior receio é que se olhe com preconceito, que se olhe com desdém e que não se perceba realmente aquilo que é importante. O amor, independentemente do género, etnia, raça...

Carolina - O Paulo e o Leo foram, tiveram sem dúvida uma relação que conquistou os portugueses e que, infelizmente terminou com uma fatalidade. No entanto, o papel do Leo foi crucial para a construção deste triângulo amoroso. Como descreveria a presença e a importância do Leo na novela?

Vítor - Este personagem, o Léo, trazia franqueza, frontalidade e coragem. Características muito importantes para lidar com a trama em que se havia metido.

Carolina - O casamento entre pessoas do mesmo sexo, aprovado em 2010, foi crucial para a mudança paradigmática na forma como a sociedade portuguesa olhou para a homossexualidade e o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Concorde com esta afirmação? Acredita que após 2010 os argumentistas ganharam uma maior liberdade na construção dos seus guiões?

Vítor - A aprovação é um passo importante para uma sociedade que partilha, ou que pelo menos deveria partilhar, dos mesmos direitos humanos. No entanto é importante que se perceba que ainda é um preconceito e que a sociedade não olha da mesma forma para a diferença. É um problema de raiz. De estrutura. O racismo, a xenofobia, a homofobia.... É um caminho longo de escuta, mudança e conhecimento. Que tem de ser feito.

Carolina - Como descreveria as representações da homossexualidade na telenovela portuguesa ao dia de hoje?

Vítor - Com um caminho por percorrer, tal e qual como todos nós.

Carolina - Como vê, aos dias de hoje, a aceitação por parte da sociedade portuguesa face à temática da homossexualidade e das relações entre pessoas do mesmo sexo?

Vítor - Vejo que muitas vezes é camuflada com condescendência. E é mau. É preciso olhar para dentro das pessoas e aceitar. Aceitar é difícil por vezes, mas essa aceitação não é sobre nós, é sobre o outro. E enquanto não percebermos isso, seremos eternamente ignorantes e preconceituosos. De qualquer forma, tenho a certeza que caminharemos para uma direção mais bonita e igualitária.

Anexo F – Cenas “Ninguém Como Tu”, da autoria de Rui Vilhena

CENA 1

054/1 INT DULCE SALA DIA 69 - NOITE

JOÃO entra na sala e vê ANA a comer um iogurte e a ver televisão (**At. Sonoplastia**). JOÃO fica por uns momentos a olhar a ANA e depois senta-se ao seu lado e fica a olhar para a televisão.

JOÃO

Ana, achas estranho que homens queiram ser bailarinos?

ANA

(olha espantada) Não. Porquê?

JOÃO

Por nada! Mas como há mais bailarinas do que bailarinos... Se reparares, em cada dez, nove são mulheres e um é homem.

ANA

E?

JOÃO

E nós sabemos o que as pessoas pensam e dizem dos bailarinos... (pausa) o que eles são...

ANA

Isso são preconceitos das pessoas. Como não têm mais nada para fazer, inventam teorias e conceitos estúpidos. Nem todo o bailarino tem que ser homossexual. Mas porquê é que perguntas?! Conheces algum?!

JOÃO

Não. Quer dizer, é um amigo de um amigo meu lá na escola que dança e estivemos a falar sobre se ele seria gay ou não.

ANA

Não é a profissão que diz se és ou não gay! Isso vem cá de dentro, (aponta para o coração)

CENA 2

066/1 EXT ESPLANADA OU BAR DIA 111 - TARDE

HENRIQUE e JOÃO estão numa esplanada e vão comendo umas sandes, enquanto falam. A conversa já vai a meio.

HENRIQUE

É pá esta sandes está uma maravilha!

JOÃO

Humm, hummm. Por acaso... tenho uma pergunta para te fazer Henrique.

HENRIQUE

Diz.

JOÃO

Sabias que na tua academia há gays?

HENRIQUE

Sabia, porquê?

JOÃO

E isso não te faz confusão?

HENRIQUE

Confusão?! Confusão como, meu?

JOÃO

Confusão de ver e ter colegas homens... juntos de mãos dadas e coisas assim!

HENRIQUE encolhe os ombros.

JOÃO

Eu digo isto, porque quando tu foste falar com o teu profe, passaram por mim dois tipos de mão dada...

HENRIQUE

Eh pá, para mim isso é natural.

JOÃO

Natural?! E se vires dois homens a beijarem-se, também vais achar normal?!

HENRIQUE

Eu já vi João! E não acho que seja uma coisa do outro mundo.

JOÃO

Sim... mas não é um bocado esquisito?

HENRIQUE

João, eu não estou a ver onde está a confusão e a esquisitice que falas... isso é preconceito! Sabes o que é que é para mim esquisito?!

JOÃO

O quê?!

HENRIQUE

Esquisito é um gajo ler num jornal que um bebé foi abandonado num caixote do lixo. Esquisito, é ver uma pessoa a dormir na rua, porque não tem um tecto nem a porcaria de um cobertor para se tapar. Esquisito, meu, é um gajo ver uma criança a pedir esmola! Isso é que eu acho esquisito, João.

JOÃO olha em silêncio para HENRIQUE.

HENRIQUE

João, se duas pessoas gostam uma da outra e estão felizes, isso é que importa, mesmo que sejam do mesmo sexo! O mais importante na vida das pessoas não são os sentimentos?! Isso todos nós temos, gays ou heterossexuais.

CENA 3

066/2 INT ALEXANDRE SALA DIA 111 - NOITE

ALEXANDRE e JOÃO conversam.

ALEXANDRE

O Henrique já vem, está a acabar de tomar banho.

JOÃO

Ok. Eu espero.

ALEXANDRE

Onde é que vocês vão?!

JOÃO

Não sei. A qualquer lado beber um café.

ALEXANDRE

Na vossa idade também era assim. Agora olho para trás e tenho a sensação que passei uma eternidade a saltar de café em café com os amigos.

JOÃO

Posso fazer-te uma pergunta?

ALEXANDRE

Deixa-me adivinhar! Queres que eu te deite as cartas?

JOÃO

Não.

ALEXANDRE

Então?!

JOÃO

Quando é que descobriste que eras assim?

ALEXANDRE

Assim como?

JOÃO

Dessa maneira.

ALEXANDRE sorri.

JOÃO faz um ar atrapalhado e fica em silêncio.

ALEXANDRE

Que maneira?!

ALEXANDRE

Estás a querer saber quando é que eu percebi que era homossexual?

JOÃO

(meio embaraçado) Sim.

ALEXANDRE

Não tens que estar envergonhado. Eu sempre soube... mas tinha medo por não me entender... sentia atracção ... mas não sabia se era certo ou errado. Mas tinha certeza que uma doença não era.

JOÃO

E quando é que te apaixonaste?

ALEXANDRE

Na escola, senti-me atraído por um colega de turma e apaixonei-me.

JOÃO

E não tiveste problemas?

ALEXANDRE

O único problema foi ele só gostar de raparigas. Tive uma desilusão amorosa, sofri mas depois passou!

JOÃO

Mas sentes-te bem, a ser assim?

ALEXANDRE

Como qualquer pessoa... quanto estou com alguém sinto-me feliz e quando não estou sinto-me sozinho.

JOÃO

E como é que te sentes com o que as outras pessoas pensam de ti?

ALEXANDRE

João, se as pessoas gostarem de ti elas aceitam-te como tu és. Bonito

HENRIQUE entra já vestido, pronto para sair.

ou feio, gordo ou magro,
homossexual ou heterossexual!

HENRIQUE

Desculpa a seca... mas o meu banho é religioso! Nem sei como é que há pessoas que conseguem passar dias sem tomar banho!

JOÃO

Não faz mal. O Alexandre fez-me companhia.

ALEXANDRE

Espero que a nossa conversa te tenha sido útil.

JOÃO faz um ar atrapalhado e sorri.

HENRIQUE

Imagino, João! Tiveste a levar com a seca do tarot!

ALEXANDRE

Há coisas que se adivinham sem ser pelas cartas. A experiência é tudo.

JOÃO

(a disfarçar) Vamos, Henrique?!

HENRIQUE

Está no ir. A Inês não me quis... por isso miúdas preparem os vossos corações... o Henrique já está a caminho.

HENRIQUE abre a porta.

ALEXANDRE

Vão lá... (a olhar para João) E sejam felizes!

CENA 4

089/46 INT JOÃO QUARTO DIA 124 - NOITE

MARIANA e JOÃO estão a conversar. A conversa já vai a meio. O ambiente é tenso.

JOÃO

(chocado) Eu? Apaixonado pelo Henrique?

MARIANA

Sim. Tu.

JOÃO

(nervoso) Mas onde é que foste buscar essa ideia?

MARIANA

Tu andas sempre com o Henrique e vê-se que gostas muito dele.

JOÃO

E isso quer dizer que eu estou apaixonado?! Mariana! Bateste com a cabeça num poste, hoje?

MARIANA

João, tu não gostas de raparigas.

JOÃO

Eu andei contigo não andei Mariana?

MARIANA

Andar, andaste. Mas nunca gostaste de mim.

JOÃO

Eu não vou continuar esta conversa contigo.

MARIANA

É mais fácil para ti fugires do que dizeres a verdade.

JOÃO

(irritado) Eu não estou a fugir de nada. Que verdade é que queres ouvir?

MARIANA

Que tu és gay.

JOÃO

Chega, Mariana! Já não aguento mais.

MARIANA

Eu amo-te João. Só quero que sejas feliz.

JOÃO bufa furioso.

MARIANA

João, a pessoa com quem eu mais me preocupo no mundo és tu... se há alguém que eu quero ver feliz, és tu. Eu vou ser sempre tua amiga, sejas gay ou não. A tua felicidade é mais importante que tudo. Diz-me a verdade. Gostas ou não do Henrique?!

CENA 5

091/20 INT DULCE SALA DIA 126 - NOITE

ANA e DULCE estão a conversar.
DULCE está a pôr a mesa para o jantar, ANA ajuda-a e aproveita para sondar DULCE.

ANA

Estive a ver um documentário interessante na televisão.

DULCE

Sobre o quê?

ANA

Sobre pais que têm filhos homossexuais.

DULCE

Ai sim? Devias ter-me chamado. Eu gosto desses programas.

ANA

O que é que tu fazias se descobrisses que o João era gay?

DULCE

Ia-me fazer confusão, ficava chocada mas acho que ia tentar perceber o que se passava.

ANA

Se passava como?

DULCE

Saber as razões.

ANA

As razões, mãe? Não há razões. As pessoas gostam de pessoas do mesmo sexo porque gostam. Ou aceitas ou não.

DULCE

Para aceitar eu preciso de conhecer as razões. Senão, como é que eu vou aceitar uma coisa que não compreendo?

ANA

Mas que razões é que tu pensas que pode haver para se ser homossexual?

DULCE

Sei lá. Há casos em que os pais quando têm um rapaz e queriam tanto uma rapariga, acabam por vesti-lo como rapariga. Eu conheci um caso desses.

ANA

E achas que se resume a esses casos?

DULCE

Eu só posso falar do que conheço. Mas uma mãe ama os seus filhos e fará sempre tudo para os compreender. Só assim é que os pode ajudar.

ANA

E o pai? Achas que ele também ia aceitar se o João fosse gay?

DULCE

Ai filha? Não sei. Nunca falámos sobre isso. A nossa preocupação com vocês foi sempre o álcool e as drogas. E nisso, graças a Deus, vocês nunca se meteram!

ANA

Eu acho que o pai nunca aceitaria que o João fosse gay!

DULCE

Talvez não. Nessas coisas, acho que os homens são mais intolerantes. Mas vamos mudar de conversa. Felizmente não temos esse problema na nossa família.

CENA 6

INT JOÃO QUARTO DIA 126 - NOITE

Cont. da 87/47.

JOÃO e HENRIQUE estão frente a frente. HENRIQUE tem a carteira de JOÃO com a sua fotografia na mão.

JOÃO olha em silêncio para HENRIQUE por alguns instantes.

HENRIQUE atira com a carteira para cima da cama. JOÃO fica em silêncio por alguns instantes.

JOÃO fica em silêncio.

HENRIQUE

008/1 (calmo a mostrar-lhe a carteira) Tu tens a minha fotografia na tua carteira, porquê?!

HENRIQUE

008/2 (incrédulo) Isto não é aquilo que eu estou a pensar, pois não?

JOÃO

(cauteloso) Mas o que é que tu estás a pensar?... não sei.

HENRIQUE

João, não te faças de parvo. Tu não tens a minha fotografia aqui por acaso! Porra, sê sincero.

JOÃO

(impaciente) Queres que eu seja sincero, eu vou ser sincero. Eu curto estar contigo.

HENRIQUE

E isso significa o quê?!

HENRIQUE

008/3 Porra João, fala!

JOÃO

Não sei se consigo...

HENRIQUE

(impaciente) Não consegues!... E o que é que eu vou encontrar a seguir?! Os meus boxers debaixo da tua almofada?!

HENRIQUE fica perplexo. Os dois ficam em silêncio por algum tempo.

JOÃO

(irritado) Não, não vais. E queres ouvir a verdade?! Eu gosto de ti... e muito. Pronto, já disse.

HENRIQUE

008/4(sério) Porque é que não falaste comigo antes?

JOÃO

(impaciente) Achas que é fácil para mim? Eu nunca senti isto... Só consigo pensar em ti. Acordo a pensar em ti, vou no barco a pensar em ti... só penso em estar contigo, em conversar contigo... é mais forte do que eu!

HENRIQUE

A Elisa tinha razão!

JOÃO

(desabafa, calmo) Não tem sido fácil, Henrique. Eu tenho tentado... Estou assustado com isto. Eu nunca me senti assim.

HENRIQUE

Isso é muito estranho... nunca pensei que isso me acontecesse...

JOÃO

Nem eu a mim... eu pensei que com o tempo as coisas desaparecessem, mas não... pelo contrário... e depois quando descobri que és bailarino, fiquei com esperanças...

HENRIQUE

(a interromper) João... Uma coisa não tem a ver com outra. Não é porque eu sou bailarino que gosto de homens... aliás nós já falámos sobre isso.

JOÃO

Ya eu sei... mas tal como eu não tinha certezas, tu também podias estar na mesma... eu sei que tu

curtes estar comigo, nós estamos sempre juntos.

HENRIQUE

João, eu curto bué estar contigo. Mas como amigos... Eu gosto de miúdas. Não viste a panca que eu tive pela Inês?

JOÃO

Eu também andei com a Mariana para te esquecer e não consegui.

HENRIQUE

Eu não acredito nesta cena... João, a última coisa que eu quero é magoarte... Eu gosto de ti, mas não dessa maneira... João, tu não estás a confundir as coisas? Amizade com amor...?

JOÃO baixa a cara e começa a chorar em silêncio.

HENRIQUE

(incomodado) João, não fiques assim, meu... devias ter falado comigo antes...

ANA entra no quarto e JOÃO esconde a cara. ANA percebe mas disfarça.

ANA

A minha mãe quer saber se jantas connosco, Henrique?

HENRIQUE olha para JOÃO, hesitante.

HENRIQUE

Não. Eu vou embora

HENRIQUE sai. ANA olha para JOÃO e sai em seguida. Com JOÃO a chorar (**At. Caracterização**)

HENRIQUE

Tchau João. Eu tenho que ir.

CENA 7

092/6 INT ALEXANDRE SALA DIA 126 - NOITE

HENRIQUE e ALEXANDRE estão a conversar.

HENRIQUE

Eu não sei o que hei-de fazer, Alexandre. Eu sou amigo do João mas agora...

ALEXANDRE

Agora o quê?

HENRIQUE

Alexandre, ele está apaixonado por mim.

ALEXANDRE

Eu percebo que te sintas desconfortável mas ele deve estar bem pior. Deve ter-lhe custado imenso ter falado contigo. O João deve estar a sentir-se muito mal.

HENRIQUE

Eu sei. Eu não quero magoá-lo mas não posso fingir que não tivemos aquela conversa. Como é que nós vamos ser amigos daqui para frente?!

ALEXANDRE

Se és realmente amigo dele, tens que saber dar a volta à questão sem o magoar.

HENRIQUE

Como é que eu não o vou magoar? Eu não gosto de homens e ele gosta de mim! Eu vou ter que me afastar dele.

ALEXANDRE

Isso só o vai fazer sentir-se ainda pior. Tens que lhe que dizer que só gostas dele como amigo e que ele pode contar contigo única e simplesmente dessa maneira.

HENRIQUE

Não sei, Alexandre. E se ele voltar com a mesma conversa?

ALEXANDRE

Eu não te vou dizer que o sentimento dele vai desaparecer de um dia para o outro.

HENRIQUE

Por isso mesmo. É melhor cada um seguir a sua vida e pronto.

ALEXANDRE

Afastares-te dele só vai fazer com que o João ache que está a sentir uma coisa errada. Que um homem amar um homem é uma aberração. E não é! O amor não vê sexo. Não há formas certas e erradas de amar.

HENRIQUE

Eu não tenho nada contra os homossexuais... mas custa-me ser amigo de uma pessoa que espera de mim uma coisa que eu nunca lhe vou dar. O João para mim é um amigo.

ALEXANDRE

Por isso mesmo ele precisa de ti como amigo para ultrapassar esta situação e não mentir nem a si próprio, nem ao mundo. Ou queres que ele faça como tu com a dança? Que minta para que os outros não se desiludam com ele?!

CENA 8

092/31 EXT PRAIA DIA 127 - TARDE

JOÃO e ALEXANDRE estão a conversar.

ALEXANDRE

João, as pessoas são o que são. O que conta são as atitudes, os sentimentos... não a sexualidade.

JOÃO

Estou tão envergonhado...

ALEXANDRE

Mas não tens que sentir vergonha por dizeres aquilo que sentes.

JOÃO

Mas eu enganei-me em relação ao Henrique. Eu pensei que ele... tu sabes.

ALEXANDRE

É natural isso acontecer. Não és o único que tens dúvidas em relação aos outros.

JOÃO

Mas as dúvidas não são só em relação aos outros. Eu também continuo baralhado. E agora ainda mais!

ALEXANDRE

Há quanto tempo é que te apercebeste?

JOÃO

Eu comecei a olhar para os outros rapazes de maneira diferente... mas não sabia o que era. Com o tempo percebi que me sentia atraído mas tive medo. Eu não queria pensar nisso... achei que não pensando essas coisas desapareciam... Mas não. (apontando para a cabeça) Estão sempre aqui. Eu sei que há qualquer coisa errada comigo!

ALEXANDRE

Não há nada de errado contigo, João.

JOÃO

Como é que não há? Eu tentei fazer com que as coisas parecessem normais, mas não consegui.

ALEXANDRE

João, o que não é normal é fingires ser uma pessoa que não és, só para agradar os outros.

JOÃO

(a ficar irritado) Eu não sou normal. Eu sei que não sou.

ALEXANDRE

Porquê? Porque não amas uma mulher? João, não há só um tipo de amor, ou dois ou três. Há muitas formas de amar e desde que não faças mal a ninguém todas essas formas são válidas.

JOÃO

(irritado) A maioria dos rapazes apaixonam-se por raparigas! Porque é que eu não consigo?

ALEXANDRE

Há quem se apaixone por raparigas e há quem se apaixone por rapazes. O amor é o mesmo. Não há diferenças.

JOÃO

Não é a mesma coisa! Não digas que é porque não é! (muito irritado) Eu não quero falar mais sobre isso. Nunca mais.

ALEXANDRE

João, não falar não é solução. Fazeres de conta que aquilo que sentes não existe, não vai resolver as coisas... porque aquilo que tu és, não vai mudar nunca. E não podes deixar que os outros te façam sentir mal por causa disso.

JOÃO afasta-se.

JOÃO volta-se para ALEXANDRE.

JOÃO vai embora. ALEXANDRE
fica sozinho a olhar com ar triste.

JOÃO

(irritado) E eu não te quero ouvir, Alexandre. Estou farto das tuas opiniões. Não quero voltar a falar nisto. Para mim o assunto morreu!

ALEXANDRE

João!

ALEXANDRE

Só para a tua informação eu já passei por isso e também sofri, e não foi pouco, garanto-te. Mas hoje estou aqui, sou feliz e tenho muita gente à minha volta que gosta muito de mim como sou. Espero que consigas o mesmo.

