

03

UM BEIJO DENTRO DO ARMÁRIO? O gênero e a destruição das diferenças na novela Amor à Vida

A KISS INSIDE THE CLOSET? Gender
and the destruction of differences
in the telenovela Amor à Vida

Lana de Araújo Gomides

Mestra em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG)

*Doutoranda em Estudos Culturais (Departamento de Línguas
e Culturas - Universidade de Aveiro/Portugal)*

E-mail: contatolanagomides@gmail.com

Thiago F. Sant'Anna

Doutor em História (UnB)

Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG)

E-mail: thiagof.santanna@yahoo.com.br

Welson Barbosa Santos

Doutor em Educação (UFSCar)

Professor Adjunto III da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

E-mail: welson.santos@ufu.br





Resumo

Este artigo investiga as relações entre gênero e mídia através das imagens das experiências e sexualidades homoafetivas na novela *Amor à Vida*, exibida na Rede Globo (2013-2014). Analisamos os efeitos de sentido da cena final da novela, em que dois personagens masculinos performam um beijo gay. Para a investigação analítica, nos subsidiamos na teoria do armário de Richard Miskolci, compreendida como “um regime de controle da sexualidade que rege e mantém a divisão binária hetero-homo da sociedade”. Exploramos a rede de sentidos que envolve o personagem de Mateus Solano, incluindo sua homossexualidade debochada, sua condição de símbolo sexual e suas ironias ao discurso bíblico, protegidas por sentidos religiosos em torno de Deus e Jesus. Tal paradoxo tornou-se condição de produção para o estilo de beijo gay encenado, miserável e conservador, concretizado no fim da novela, dentro do que Monique Wittig chamou de “pensamento hétero” e do que denominamos de destruição das diferenças.

Palavras-chave: Gênero; Mídia; Sexualidade; Diferença; Homoafetividade.

Abstract

This article investigates the relationships between gender and media through the portrayal of homoaffective experiences and sexualities in the telenovela *Amor à Vida*, aired on Rede Globo (2013–2014). We analyze the meanings conveyed in the final scene, where two male characters perform a gay kiss. For the analytical investigation, we draw on Richard Miskolci’s theory of the closet, understood as “a regime of sexual control that governs and sustains the binary hetero-homo division of society.” We explore the network of meanings surrounding Mateus Solano’s character, including his mocking homosexuality, his role as a sex symbol, and his ironies toward biblical discourse, safeguarded by religious interpretations of God and Jesus. This paradox became the framework for producing the staged gay kiss—miserable and conservative—realized at the novel’s conclusion, within what Monique Wittig termed “hetero thought” and what we call the destruction of differences.

Keyword: Gender; Media; Sexuality; Difference; Homoaffectivity.

“Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos,
reais nem aparentes, originais nem derivados.”
(BUTLER, 2003)

Introdução

Em fim, ‘o’ beijo gay encenado no último capítulo da novela das 21h, *Amor à Vida*, na Rede Globo, aos 31 de janeiro de 2014. Se alguém esperava um beijo gay em meio a múltiplos possíveis, teve que renunciar a essa expectativa, já que, em meio a vários casais gays, masculinos, visibilizados no folhetim e, portanto, inúmeras possibilidades de dar visibilidade a experiências com a sexualidade homoafetiva, a prática de um homem beijar outro homem foi reduzida a um discreto ‘selinho’ na boca, portanto, uma prática de beijar já veementemente silenciada e invisibilizada ao longo da novela. Que implicações podemos inferir a respeito do fato de somente nos últimos minutos da penúltima cena da referida novela ‘o beijo’ ter sido visualizado, quando poderia ter sido ‘um’ beijo dentre vários outros possíveis? No lugar de múltiplas linguagens e visualidades acerca de experiências com a sexualidade homoafetiva, que efeitos de sentido o ‘um beijo’ podem suscitar ao tornar-se ‘o beijo’?

Exibida entre 20 de maio de 2013 e 31 de janeiro de 2014, *Amor à Vida* foi uma telenovela da faixa das 21 horas da Rede Globo, escrita por Walcyr Carrasco, com direção geral de Mauro Mendonça Filho e direção de núcleo de Wolf Maya. A trama teve 221 capítulos e alcançou altos índices de audiência, chegando a picos de 50 pontos (Moreira;

Machado, 2022). Ambientada majoritariamente em São Paulo entre os anos de 2001 e 2013, a história gira em torno da ambição de Félix (Mateus Solano) e seu temor de perder a possível sucessão do hospital São Magno para sua irmã Paloma (Paolla Oliveira), apesar de ela não demonstrar interesse pelo cargo. O hospital, propriedade da família Khoury, é dirigido pelo pai de ambos, César Khoury (Antônio Fagundes). Enquanto Paloma é a filha admirada e favorita do pai, Félix é rejeitado por César, mas encontra apoio na mãe, que o tem como filho preferido. Mesmo assim, ele busca garantir seu lugar como futuro presidente da empresa familiar, temendo constantemente que o pai possa favorecer a irmã desinteressada na disputa pelo comando do hospital.

A telenovela articula essa disputa familiar com narrativas que tensionam temas como sexualidade, moralidade, adoção e ambição, refletindo valores contemporâneos e tensões familiares no contexto da classe média alta brasileira. O personagem Félix, arquétipo de vilão carismático e afeminado, vive inicialmente um casamento de fachada com Edith (Bárbara Paz), ocultando sua homossexualidade para manter a aceitação familiar, especialmente do pai. Ao longo da trama, sua orientação sexual é revelada e ele passa por um processo de redenção por meio de sua relação com Niko (Thiago Fragoso), um homem gay, sensível

e dedicado à formação de uma família por meio da adoção e da inseminação artificial. *Amor à Vida* destacou-se como um marco na representação da homossexualidade nas telenovelas brasileiras, culminando, em seu último capítulo, com a exibição do primeiro beijo entre dois homens em uma novela das 21 horas na emissora — cena que será objeto de análise neste artigo.

Mais de uma década depois, e o tema permanece atual

Não podemos deixar de ressaltar que já se passaram pouco mais de 10 anos desde que o último capítulo da novela foi ao ar e o leitor ou a leitora deste artigo deve se perguntar: seria ainda oportuno investigar esse fato agora, tantos anos depois? Respondemos que sim! Nosso argumento se ancora no fato de que a novela é um documento histórico passível de ser analisado a qualquer momento depois da sua exibição a partir de olhares providos de novas abordagens e novos conceitos. Sem dúvidas, as representações midiáticas sobre sexualidade, ainda que continuem a sustentar a heterossexualidade compulsória, passaram por transformações e tensões advindas tanto das narrativas contemporâneas da telenovela quanto da profusão de disputas nas chamadas mídias sociais (Internet). Ainda assim, em 2025 vivenciamos um processo de assimilação e aceitação das inteligências

artificiais que reforçam padrões europeus, brancos, cristãos e heterossexuais. Inclusive, *Amor à Vida* continua atual não apenas no que diz respeito à marginalidade dos relacionamentos homoafetivos, como também à sua circulação. Por exemplo, foi recém-apresentada no ano de 2024, em Portugal, um território com histórico colonizador que persiste em carregar a herança do catolicismo em projetos de lei, como é o caso da sua legislação conservadora sobre a interrupção voluntária da gravidez, alvo de críticas entre outros países que já avançaram nos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres.

Além de ser um documento midiático importante, *Amor à Vida* pode ser compreendida como parte das disputas que atravessam o campo das políticas públicas culturais, ao mesmo tempo em que atua como um dispositivo de normatização das sexualidades no território brasileiro. A novela, enquanto produto de grande circulação nacional e internacional, age como uma tecnologia que reforça ou tensiona os limites do que é possível dizer e mostrar sobre as sexualidades dissidentes, afetando, assim, o próprio campo dos Direitos Humanos e das políticas de reconhecimento da diversidade sexual e de gênero. Funciona, inclusive, como uma pedagogia, já que “*tal como o currículo escolar, o currículo cultural envolve um conhecimento organizado em torno de relações de poder, de regulação e controle*” e, portanto,

quando pensamos nas diversas territorialidades das políticas públicas, não podemos limitá-las a espaços físicos de confronto, já que “*não se trata de afirmar que existe um lugar onde tal organização é detalhadamente planejada, mesmo porque tal lugar não existe*” (Sabat, 2001, p. 19). Vale acrescentar que “*os discursos veiculados pela mídia acionam poderosos efeitos de verdade, que podem contribuir significativamente para a construção das identidades dos sujeitos*” (Felipe, 2006, p. 254) ou, melhor dizendo, para os processos de subjetivação.

Como nos lembra Michel Foucault, o poder opera de forma capilar, atravessando todos os níveis da sociedade e se exercendo mais pela produção de saberes e normas do que pela repressão direta. Nesse sentido, a mídia, incluindo a telenovela, deve ser entendida como um dispositivo que fabrica subjetividades e regula condutas sociais, funcionando como uma tecnologia que produz discursos autorizados sobre o gênero, a sexualidade e a diferença. Longe de ser um espaço neutro, a televisão organiza o campo do que é possível pensar, dizer e visibilizar, e, por isso, atua como um verdadeiro mecanismo de políticas culturais, moldando o espaço público ao definir as fronteiras da normalidade e da anormalidade. Como afirma Foucault, “*o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade*”; (Foucault, 1987, p. 161). Assim, ao normatizar imagens de homoafetividade sob o crivo da

heterossexualidade compulsória, as novelas participam da gestão dos corpos e das sexualidades, regulando quem pode ou não aparecer na cena pública e de que maneira.

Nesse sentido, consideramos que o nosso trabalho é marcado por um olhar de 2025 sobre uma narrativa e visualidade dos anos 2013 e 2014. Mais precisamente, um olhar sobre como essa narrativa e visualidade construíram sentidos sobre as questões em torno das masculinidades, das sexualidades e da heterossexualidade compulsória no início do século XXI. Vale considerar que

no que ao género diz respeito, seria que este se dividiria em apenas dois tipos fundamentais – masculino e feminino – e que os papéis sociais que lhes correspondem são determinados pelo sexo biológico, ou seja por formas de hierarquização e poder, sobre as quais estariam de acordo uma pretensa biologia totalmente alinhada com o sistema económico capitalista, mas também o pensamento conservador e religioso, que opera no quadro de uma ontologia e axiologia com base numa verdade atemporal e a-histórica (Baptista, 2019, p. 9).

Dessa maneira, a abordagem de um documento histórico tem importância bem descrita pela historiadora Margareth Rago (2001), quando esta define o percurso de um trabalho nessa perspectiva:

Construímos, pois, uma trama e uma narrativa do passado a partir das fontes existentes, dos recursos teórico-metodológicos escolhidos e de um olhar, dentre vários outros possíveis, marcado por nossa atualidade, vale dizer, por nossa inserção cultural e social enfim, por nossa própria subjetividade (Rago, 2001, p. 10).

Trata-se de análises tomadas, portanto, como construções posicionadas, ‘marcadas por nossa atualidade’, pela incontornável ‘inserção cultural e social’ de quem aqui escreve, o que inclui a nossa própria subjetividade. Sob tal perspectiva, evidenciam-se as relações de poder que atravessam essa operação analítica, o lugar de fala dos autores, os interesses que norteiam seus trabalhos, seus valores e sua época. Assim, não há como duvidar de que partimos das indagações do presente para analisar documentos compreendidos aqui como vestígios do passado, dentre esses: um texto publicado no site Yahoo! Notícias, um texto e uma imagem publicados na *Revista Isto É*, em 2014, e os capítulos disponíveis da novela *Amor à Vida* nos sites do Youtube e do Globoplay¹.

Agora, vamos à tão conhecida pelo nome de novela das oito!

1 Para conferência dos capítulos da novela *Amor à Vida*, incluindo o último capítulo destacado neste texto, consultar: disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=novela+amor+a+vida+completa ou <https://globoplay.globo.com/amor-a-vida>. Acesso em: 12 mar. 2025.

O percurso de Félix em *Amor à Vida*

Entre 2001 e 2012 a trama girou em torno dos conflitos que aconteciam no seio de uma rica família, cujos membros disputavam o controle de um hospital, o renomado San Magno, localizado em São Paulo. A instituição encontrava-se sob o comando do clínico geral César Khoury, casado com a dermatologista aposentada Pilar. O casal tinha dois filhos: Paloma, a mais nova, médica pediatra, e Félix, o filho mais velho, formado em Administração e muito ambicioso. Ele deseja tornar-se diretor do hospital, tomando frente dos negócios da família. Acrescenta-se que o personagem vivido por Mateus Solano esconde ser homossexual, apesar de manter um casamento de aparências com a estilista Edith. Sua orientação sexual é revelada e assumida ao longo da novela para os telespectadores terem a ideia de processual ‘saída do armário’.

Ao nos subsidiarmos em Richard Miskolci (2009, p. 171), *“o armário é um regime de controle da sexualidade que rege e mantém a divisão binária hetero-homo da sociedade ocidental desde fins do século XIX”*. De acordo com o autor, o armário se caracteriza por um *“conjunto de normas nem sempre explícitas, mas rigidamente instituídas que faz do espaço público sinônimo de heterossexualidade, relegando ao privado as relações entre pessoas do mesmo sexo”* (Miskolci, 2009, p. 171). Nesse sentido, ao longo da exibição da novela, o personagem vivido por

Solano atravessa uma história marcada pelas desamarras das normas de imposição da heterossexualidade no meio público combinada às vivências da homoafetividade no meio privado. Claro que as fronteiras entre o público e o privado vão sendo diluídas ao longo da trama, constituindo Félix como um sujeito paradoxal: administrador de empresas, casado e com filho aos olhos da sociedade, mas, entregue aos prazeres da carne com outros homens aos olhos bem cercados pelas quatro paredes.

Ao lado das experiências vividas por Félix, é importante destacar na trama que Paloma, sua irmã, ao ingressar na faculdade, se distancia da família para viver uma intensa paixão com Ninho, que conheceu no Peru, trocando o conforto familiar pela vida errante pela América do Sul. Grávida e sem dinheiro, Paloma retorna à casa dos pais junto com Ninho. No entanto, ele é preso no aeroporto durante o embarque acusado de transportar drogas durante a viagem. Detido na Bolívia, Ninho se separa de Paloma, mas os dois se reencontram mais tarde, após ele sair da prisão com a ajuda de Félix. O clímax dessa fase da novela ocorre quando Paloma, após uma briga com Ninho, é deixada por ele em um bar. Pouco depois, ela entra em trabalho de parto e dá à luz uma menina no banheiro do local com a ajuda da personagem Márcia, que parte logo em seguida. Ao sair à procura da irmã, Félix a encontra desmaiada no banheiro

com a recém-nascida. Nesse momento, o ambicioso filho mais velho da família Khoury, temendo ser prejudicado pela prole de Paloma no que diz respeito à herança da família, rouba a criança e a deposita em uma caçamba de lixo. Já acordada, Paloma percebe que sua criança foi roubada.

Simultaneamente, outro personagem, Bruno, acaba de perder a sua esposa e o seu filho durante o parto no hospital San Magno. Desesperado, o rapaz deixa o hospital e, enquanto anda pelas ruas de São Paulo naquela noite, encontra a filha de Paloma em uma caçamba de lixo. Acreditando tratar-se de um sinal divino, Bruno resgata a menina e, com a ajuda de sua mãe, Ordália, enfermeira do hospital, e da médica obstetra Glauce, falsifica os prontuários, registrando a criança, agora chamada Paula, como sua filha.

Doze anos depois, em 2013, Paloma, que se tornou pediatra devido à perda da filha, se encontra coincidentemente com Paulinha, surgindo daí um romance entre ela e Bruno. Finalmente, Paloma descobre que a menina é sua filha, embora não saiba que foi Félix, com a ajuda de Glauce, quem raptou a criança.

O personagem vivido por Mateus Solano é um campo cheio para uma investigação sobre as relações entre gênero e mídia. Entre outras tramas, no final da história, Félix, já assumido e separado de Edith, se apaixona por Niko, dono de um restaurante japonês, que havia se separado do

marido, o advogado Eron. Em uma casa de praia, enquanto cuida de seu pai, César, vítima de um Acidente Vascular Cerebral (AVC), Félix e Niko, interpretados pelos atores Mateus Solano e Thiago Fragoso, encenam 'o' beijo gay. Na sequência, a última cena, numa referência ao filme *Morte em Veneza*, de Lucchino Visconti (1971), mostra o patriarca dos Khoury e o filho Félix sentados em cadeiras na praia ao som da Sinfonia Número 5, de Mahler. É a mesma música que emoldura a última cena da referida obra cinematográfica, cujo protagonista, Gustav Aschenbach, apaixona-se platonicamente por um jovem polonês, Tadzio. Esta também aborda o tema da homossexualidade. No fim do filme, Aschenbach, sentado em uma cadeira na praia, morre em decorrência de uma epidemia de cólera enquanto contempla Tadzio. Na novela, em um momento de epifania, Félix se declara para César: eu te amo, pai. E ouve: eu também te amo, filho. César, alquebrado pela doença e pelo sofrimento, também se aproxima da morte.

A cena final combina elementos intertextuais que remetem a produção cinematográfica supracitada, mesclados com novidades que surpreendem os espectadores. Entre os destaques, estão a redenção do pai diante do filho, antes rejeitado por ser gay, e a transformação do filho, que outrora praticara crueldades com a irmã – como o roubo da sobrinha recém-nascida e a manipulação dos pais para interná-la em uma clínica psiquiátrica. Sua regeneração

diante do pai culmina em um momento de reconciliação, enquanto o tão esperado beijo entre as duas personagens masculinas encerra a trama de forma marcante.

Após a cena: reflexões além das telas

Curioso foi investigar outras fontes de pesquisa quando da iminência do final da novela. E eis a capa da *Revista Isto É* (Fig.1), de circulação semanal no Brasil.

Figura 1. Capa “O Efeito Félix” da *Revista Isto É*



Fonte: *Revista Isto É*. Ano 38, n. 2303, 15 jan. 2014

Em seu número 2303, de 15 de janeiro de 2014, no 38º ano de existência, a *Revista Isto É* trouxe em sua capa (Fig.1) o ator Mateus Solano em uma imagem performática do personagem Félix Khoury que, com o corpo disposto de lado, a mão direita na cintura e a esquerda levada ao peito, observa os leitores. O sorriso entreaberto sugere, talvez, um efeito irônico referente ao azul da camisa, cor culturalmente associada ao sexo masculino. A imagem insinua uma performance ambígua ao fundir as imagens de Félix e Solano, o homossexual e o heterossexual bem-sucedido, gerando a dupla identificação no texto da capa: “*O Efeito Félix. Com uma atuação impecável, Mateus Solano leva a discussão sobre a homossexualidade para dentro dos lares brasileiros. Especialistas explicam como o ator conseguiu romper a barreira do preconceito e o que isso significa*” (*Isto É*, n. 2303, 2014). Também paradoxal, como é o próprio Félix, a imagem nos faz lembrar o personagem que vivenciou experiências homoafetivas e heterossexuais na novela, cujas cenas de beijo heterossexual são partes corriqueiras da trama, enquanto o beijo gay foi mostrado apenas uma vez, em um miserável e discreto ‘selinho’, sob um ângulo delicado, quase velado. Em diálogo com o texto, a capa busca capturar o olhar dos leitores, mesmo aqueles avessos às conquistas homoafetivas, ao produzir um efeito que nós diríamos ser uma redução da dose de imagem-gay presente na capa. O tom da conquista de Solano, a camisa azul e o reconhecimento por parte de

‘especialistas’ na discussão sobre preconceito deslocam o conteúdo gay da imagem para uma condição de nobre causa empreendida pelo ator na novela da Rede Globo. Gay, na ficção! Solano, um ator que tem tudo para ser um símbolo sexual, nunca estaria confrontado com o dilema ‘ficar dentro ou sair do armário?’. Seria um estilo de performance de gênero dramatizado e fantasiado na imagem, sob controle, de forma a não trazer prejuízos que fizessem pairar alguma dúvida sobre a heterossexualidade do galã?

Em suma, imagem e texto são articulados em uma rede de sentidos onde a condição gay se mistura e se separa do personagem. Enquanto no texto a representação do ator é destacada e legitimada por especialistas, com o personagem sendo constituído como efeito, ficção e representação, na imagem, ator e personagem se entrelaçam. Apresentação e representação atravessam uma fronteira diluída, em que realidade e ficção se misturam de maneira indissociável. O que o texto separa, a imagem, paradoxalmente, mescla. O que o texto representa enquanto sujeitos duplos e harmônicos, a imagem apresenta contraditoriamente tanto um ator que vive um personagem gay quanto uma pessoa homossexual que posa, destacadamente, de azul. Algum tipo de sinal de uma “regeneração” do “vilão” (Brandalise; Alecrim, 2014, p. 54)? Sim, mas também ancorada em mecanismos que dão visibilidade a estilos de identidade alternativos dentro dos rígidos padrões de controle, capazes

de constituir, ao mesmo tempo, a precisão da certeza – a heterossexualidade do ator – e a ficção da mistura: o ator por trás de um personagem gay, a qual dispõe, em uma mesma imagem, ator e personagem. Tanto as palavras quanto as imagens escolhidas não estão desatreladas, dessa forma, de certa ordem discursiva e visual que opera mediante mecanismos de controle (Foucault, 1996; Meneses, 2003; Meneses, 2005).

A reportagem assinada por Camila Brandalise e Michel Alecrim, sob o título de *Um Personagem Contra o Preconceito*, mobiliza discursos e imagens voltados para argumentar a favor do vanguardismo e da nobre causa do folhetim. Novela e reportagem funcionam, nessa perspectiva, como tecnologias por meio das quais o gênero, compreendido como construção de uma representação a partir de técnicas e estratégias discursivas (Lauretis, 1994, p. 240), é ancorado em um campo de controle dos sentidos. O gênero funciona, nesse caso, como “*uma identidade tenuemente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma ‘repetição estilizada de atos’*” (Butler, 2003, p. 200). Sob essa ótica, a performance do personagem vivido por Solano na novela *Amor à Vida*, construída textual e imagetivamente, discursiva e visualmente, é operada em uma rede de sentidos, constituindo estilos de comportamento, práticas sociais e subjetividades.

Ao agirem como tecnologias, os elementos que compõem a reportagem desenham e constituem estilos de atos e performances de gênero. Os títulos, as passagens em destaque com caixa alta ou negrito, o texto principal, os fragmentos de falas dos personagens e dos produtores da novela, as imagens e as linhas do tempo, que expõem o tratamento da questão gay na televisão e no cinema, perfazem as técnicas e estratégias discursivas e visuais com as quais o personagem gay dá prestígio ao ator heterossexual, o qual se compromete com uma nobre causa.

A problemática e o argumento da reportagem – como a ideia de que a interpretação de Solano na novela leva o tema da homossexualidade aos lares brasileiros – evocam condições interdiscursivas. Essas condições, descritas por Orlandi (2002, p. 31) como o “*saber discursivo que torna possível todo dizer*” por meio daquilo “*que fala antes, em outro lugar*”, sustentam a percepção de que o trabalho do ator ganhou maior destaque em relação a inúmeras outras representações homoafetivas na televisão (visibilizadas pela reportagem). Além disso, reforçam a noção de que as famílias brasileiras assistem em massa ao folhetim das 21 horas da Rede Globo. A estratégia dos autores é clara: destacar a escolha de um significado da atuação do ator ao lado dos 40 pontos de audiência alcançados pela novela no dia 7 de janeiro de 2014 na busca pela imposição de um sentido: o sucesso da novela (Brandalise; Alecrim, 2014, p. 54).

Em uma via sacra, Félix percorre as cenas da novela constituindo-se um “vilão regenerado” (Brandalise; Alecrim, 2014) em consonância com as inúmeras de suas falas irônicas sobre cenas bíblicas. ‘Salgar a Santa Ceia’, ‘cortar os cabelos de Sansão’, ‘fazer tranças em Maria Madalena’, ‘cobrar pedágio na arca de Noé’, dentre outras falas que parodiam o discurso bíblico católico, Deus e Jesus ficam blindados a ponto de isso demarcar os limites do deboche do personagem, pois, não há uma ruptura com a dimensão convencional do sagrado. A paródia às Sagradas Escrituras não chega, portanto, a abalar o senso de cristandade. Reforça-la-ia?

Protegido o sentido da cristandade com a regeneração gradual do vilão – que deixa de vestir ternos escuros para adotar outros mais claros no fim da novela –, as imagens e os discursos do personagem Félix são tomados, na referida reportagem, como representação da discussão sobre a homossexualidade no Brasil. A palavra ‘representação’, aqui elencada, é fundamental para empreendermos a nossa análise. Apesar de não dita, é por meio dela que os autores constroem parte do seu argumento e pode-se dizer que parte do sucesso de Solano na interpretação de Félix contribuiu para intensificar a discussão sobre a homossexualidade, tornando o público “*mais sensível a temas ligados ao universo LGBT*” (Brandalise; Alecrim, 2014, p. 56). Há também o fato de esta obra televisiva ter sido

exibida em um momento que foi um marco na discussão pelos direitos dos homossexuais, tendo sido o casamento gay reconhecido pelo Supremo Tribunal por unanimidade em 2011. Outro marco é o fato de a cantora Daniela Mercury ter assumido seu relacionamento amoroso com a jornalista Malu Verçosa, potencializando uma discussão que já tinha vindo à tona com a novela, compondo “*um retrato do cotidiano dos brasileiros*” (Brandalise; Alecrim, 2014, p. 58). A interpretação homoafetiva por Solano aqui é tomada como uma reapresentação de uma realidade já elaborada socialmente sobre o assunto, e que, ao atribuir significados ao tema, o constitui e lhe atribui significados. O que queremos dizer é que o discurso e as imagens de Félix, ao representar e reapresentar algo já dito e já visto, produzem um estilo de homoafetividade. A noção de representação social pode ser aqui remetida à acepção de Denise Jodelet (2001, p. 22) como “*uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social*”. Podemos assinalar que se trata de “*sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros*” (Jodelet, 2001, p. 22). Tais matrizes orientam nossas ações no mundo ao nomearmos e definirmos os mais diferentes aspectos da realidade diária. São elas que nos permitem interpretar esse mundo, tomar decisões e nos posicionarmos na realidade social. Elas são social e culturalmente produzidas,

e seu objetivo é justamente o de instituir o real, em seus aspectos social e individual, e de orientar comportamentos e práticas sociais. Dessa maneira, a performance de Solano e de seu personagem Félix revela um saber do senso comum – um conhecimento sobre as práticas e as experiências homoafetivas masculinas, somado ao silêncio das femininas – que circulava anteriormente na sociedade, mas com a capacidade de instituir o real por meio das matrizes de sentido que circulam entre nós e os outros.

Como diria Guacira Lopes Louro (2000), as formas de expressar os desejos e os prazeres são previamente estabelecidas e codificadas de tal maneira que as identidades de gênero e sexuais são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (Louro, 2000, p. 9). Isso nos leva ao fato de que a cadeia de ações empreendidas pela Televisão, mais especificamente a Rede Globo, pela *Revista Isto É*, pelos rumores no âmbito social, entre outras instituições, suscitarão um verdadeiro exercício pedagógico, uma vez que *“todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas”* (Louro, 2000, p. 19). Ou seja, os discursos proferidos pelas redes de poder servem como parâmetro para os indivíduos de uma sociedade.

Interessante notar que inúmeros textos circularam na Internet nos dias sucessivos ao término de *Amor à Vida*. Dentre eles, um de 01 de fevereiro de 2014, no site www.yahoo.com.br, intitulado *Em Comunicado, Globo Justifica Beijo Gay em Novela...*, em que a autora Janaína Nunes discute, sucintamente, o comunicado que a Globo enviou a diversos meios de comunicação justificando o porquê do beijo gay (Nunes, 2014). Segundo a nota relatada por Nunes,

toda cena e novela é consequência da história, responde a uma necessidade dramática e reflete o momento da sociedade. O beijo entre Félix e Niko selou uma relação que foi construída com muito carinho pelos dois personagens. Foi, portanto, o desdobramento dramático natural dessa trama. A pertinência desse desfecho foi construída com muita sensibilidade pelo autor, diretor e atores e assim foi percebida pelo público. É importante lembrar que o relacionamento homossexual sempre esteve presente nas nossas novelas e séries de maneira constante, responsável e natural. A cena esteve de acordo com essa premissa e com a relevância para a história (Nunes, 2014).

Ao mesmo tempo contornável e incontornável, a expectativa com a cena do beijo gay na novela era marcar o telespectador. Dentro de certos limites, é possível afirmar que a Rede Globo direcionava sua narrativa a um segmento específico de telespectadores. Embora não fosse o mais

numeroso, tratava-se de um público qualitativamente privilegiado pela emissora: os setores conservadores da sociedade, que, em grande parte, apresentam posturas homofóbicas. Razão pela qual não podemos esquecer, de acordo com Nunes, o fato de que *“adiar o beijo gay só mostrou o quanto o canal é conservador”*, pois, *“poderia ter feito o primeiro beijo gay da história da teledramaturgia há anos”* (Nunes, 2014).

Ao escolher o silêncio e a invisibilidade durante anos, a Rede Globo não fez mais do que demarcar o seu perfil conservador no que tange aos estilos de comportamento e às relações de gênero na contemporaneidade. As vozes e as visibilidades dos personagens gays e masculinos, portanto, na novela em análise, configuraram o que se poderia chamar de ode à masculinidade e à heterossexualidade. Isso se evidencia no fato de que o tímido encontro dos lábios entre dois atores heterossexuais tornou-se ‘a’ cena *encenavelmente* escolhida em meio a inúmeras outras que celebravam casamentos heterossexuais, beijos frequentes e momentos que evidenciavam o padrão heterossexual de gênero. Exemplos disso incluem as tomadas do casal Bruno e Paloma, enquanto o enredo pune exemplarmente os vilões – as médicas Glauce e Amaryllis, o médico César e a secretária Aline – e recompensa os mocinhos com um final feliz. No lugar de ‘um’ beijo gay entre homens, dentre outras experiências com a sexualidade homoafetiva (até

mesmo as não masculinas), ‘o’ beijo gay aconteceu, ancorado, portanto, no que Wittig (1980) chamou de pensamento hétero, cujas bases de leitura sobre a realidade e a história revelam-se totalizantes e opressivas, resultando na produção de conceitos universais a serem aplicáveis a todas as sociedades, a todas as épocas, a todos os grupos sociais e a todos os indivíduos. Segundo a filósofa feminista, o pensamento hétero *“não pode conceber uma cultura, uma sociedade onde a heterossexualidade não ordenaria não só todas as relações humanas, mas também a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam ao consciente”* (Wittig, 1980, não paginado). Investida pelo pensamento hétero, a abordagem que a novela *Amor à Vida* deu ao beijo gay masculino, bem como às inúmeras outras experiências com a sexualidade possíveis de terem sido encenadas, apareceu em meio ao esmagamento do múltiplo e da diversidade em prol do uno e universal.

A construção de gênero e os estudos sobre a imagem

Por outro lado, mesmo que imersa e constituída dentro do pensamento hétero, no que tange ao tratamento dado às experiências tanto com a sexualidade homoafetiva restritas ao único beijo gay masculino do último capítulo quanto às práticas e identidades homoafetivas, a abordagem da novela

Amor à Vida produziu gêneros múltiplos, cujos sentidos e representações de gênero deram-se enquanto “*contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo*” (Butler apud Louro, 2013, p. 31). Tais atos não deixam escapar o destaque a uma vida de amor heterossexual, visto como normal, saudável e amplamente aceitável. Eis uma condição de existência do gênero já assinalada por Judith Butler (2003, p. 200), segundo a qual, “*trata-se de uma reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente*”; uma “*repetição estilizada de atos ao longo do tempo*” (Butler, 2003, p. 201). Gays, portanto, em um mundo majoritariamente heterossexual.

Nessa perspectiva de abordagem das práticas, identidades e experiências com a sexualidade homoafetiva (especialmente masculinas), reforça-se, dentro de uma estrutura discursiva e visual heterossexual, que a novela *Amor à Vida*, da Rede Globo, não somente produz e aciona representações de gênero, mas, de acordo com Jodelet (2001, p. 22), “*contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social*”. À luz das análises de Rouillé (2009, p. 71-72) acerca da imagem fotográfica, a imagem cria o real, “*fabrica o mundo, ela o faz acontecer*”.

Com isso, a novela se torna, também, uma fábrica de invenções, criação e forjamento de estilos de corpos,

comportamentos e relações sociais, cujas *dizibilidades* e visibilidades estão ancoradas em regras e formações que privilegiam e demarcam o lugar aceitável e dominante de alguns gêneros em relação aos outros. Em seus 221 capítulos, a imagem fotográfica e a imagem em movimento, ali confeccionadas, produzem uma realidade, adentrando lares brasileiros não apenas para reproduzir e/ou reapresentar o que já poderia ser identificável em uma provável realidade brasileira. Tais imagens da novela forjam uma realidade possível e escolhida, criando *dizibilidades* e visibilidades alternativas inscritas, porém, dentro do paradigma dominante de matriz heterossexual. Quer dizer, forja estilos de corpos, comportamentos e relações sociais gays – reforçamos, masculinas – circunscritas e acobertadas pelos estilos de gênero cristãos e heterossexuais. Talvez por isso o personagem Félix fazia suas referências às cenas das Sagradas Escrituras antecipadas pelo tempo subjuntivo ‘será que’ para suscitar dúvida, fatos não totalmente conhecidos, práticas desconhecidas e discursos com possível dose de regeneração.

Nesse sentido, podemos compreender a novela também como um espaço onde se atualizam as lógicas coloniais e patriarcais de regulação da vida, que operam na destruição das diferenças e na imposição de um modelo único de sociabilidade, afetividade e desejo. O beijo gay, encenado de forma tímida e controlada, reflete o modo como as políticas

públicas culturais – como a teledramaturgia nacional – ainda estão submetidas a um regime de valores conservadores, moldando subjetividades e interditando formas mais plenas de existência homoafetiva, especialmente no território brasileiro, fortemente atravessado por discursos religiosos e familiares.

Nossa argumentação busca relacionar a leitura de Judith Butler e Monique Wittig sobre a construção dos gêneros com os estudos sobre a imagem ancorados nos conceitos de cultura visual e fotografia, tendo em vista que a produção audiovisual em análise articula visualidade, imagem e fotografia. Sob essa perspectiva, desconfiamos da dimensão mimética, representacional ou mesmo ilustrativa da imagem, não a tomando como um documento que nos possibilitaria representar uma realidade. Tal perspectiva recusada é definida por Philippe Dubois (2004) como se houvesse uma relação de semelhança existente entre a imagem fotográfica e o referente, uma reapresentação fiel, neutra e objetiva. A imagem das práticas, identidades e experiências homoafetivas na novela *Amor à Vida* não pode ser tomada aqui como uma ilustração literal do real.

Assim, mais do que uma simples narrativa ficcional, *Amor à Vida* revela-se um campo privilegiado para se pensar as intersecções entre mídia, subjetivação, gênero, sexualidade e políticas públicas culturais, evidenciando como

práticas discursivas midiáticas interferem na construção social dos direitos e das formas de existir. Ao tensionar o espaço da televisão como território simbólico de regulação e controle, e também de disputas, uma década depois do fim da narrativa em questão, o artigo reafirma a urgência de se pensar medidas que reconheçam e protejam a pluralidade das experiências de vida, especialmente aquelas historicamente silenciadas ou marginalizadas. Tendo em vista que “*o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida*” (Butler, 2003, p. 59), *Amor à Vida* apenas comprova que essa ordem, imposta pelos processos colonizadores, persiste sobre a naturalização de determinados processos de subjetivação. O que muda, em 2025, são os meios pelo qual a regulação continua a ser exercida, já que o consumo de telenovelas foi bastante afetado pelo maior tempo de tela dedicado às redes sociais.

Vale adicionar à discussão que, enquanto um regime de sentidos, a imagem, fotográfica e audiovisual, não é uma representação e não é um signo de *reconhecimento* de uma realidade, mas é pensada e tratada aqui como um regime de sentidos que expressa, que fabrica e que inventa noções múltiplas de gênero, porém inscritas em suas ordens discursivas e visuais respectivas. Em estudo sobre a fotografia, Rouillé (2009, p.36) afirmou que “*a fotografia é máquina*

para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível” (não o visível).

As imagens e as visibilidades dos corpos, dos comportamentos e das relações sociais na produção audiovisual da novela *Amor à Vida* estão cravadas e instituem, ao mesmo tempo, uma ordem visual e uma rede de visibilidades, como aquilo que é possível ver e dar-se a ver em determinado grupo social, bem como em determinada época. O visual pode ser definido como aquilo que Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2005, p. 35) chamou de iconosfera: um “conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”. Em outro momento, o autor definiu a visualidade como um “conjunto de discursos e práticas constitutivas das distintas formas da experiência visual em circunstâncias historicamente específicas” (Meneses, 2003, p.28). Enquanto rede de imagens, a visualidade nos investe, passa a ser nossas e a constituir as nossas subjetividades. São imagens cuja ordem forma os objetos que visualizam, no caso estudado neste artigo, os sujeitos/objetos que são visualizados. O visual, tomado aqui como um saber que produz visibilidades, como um dispositivo de visibilidades (Deleuze, 2006, p. 60), expressa, deste modo, relações sociais por meio das quais os sujeitos são inconcebíveis fora delas.

Dessa maneira, as imagens e os seus efeitos visuais, assim como os textos e os seus efeitos discursivos praticados na encenação do personagem Félix, os textos e as imagens analisados na reportagem da *Revista Isto É* e do site Yahoo! Notícias, e ‘o’ beijo gay encenado, desenham-nos uma performance de gênero gay ancorada e inscrita nos padrões dominantes heterossexuais, os quais fundam a condição única e universal do que poderia ser diferente, e relegam outros processos de subjetivação, práticas e experiências homoafetivas ao silêncio e à invisibilidade, resultando na destruição das diferenças. Apesar de provocar a discussão em prol de uma nobre causa, dando visibilidade a vários personagens masculinos homoafetivos, e apesar de o gênero ali construído deixar à vista muitas de suas brechas diante do que “*nunca pode ser completamente internalizado*” e do que é impossível de incorporar (Butler, 2003, p. 200), a performance de Solano com o personagem Félix revela-nos uma ‘saída de armário’ como alguém que emerge no meio de uma piscina apenas para respirar, apesar de grande parte do seu corpo ainda encontrar-se dentro d’água. Sua identidade e seus discursos, bem como sua experiência com a sexualidade com ‘o’ beijo gay, não promovem a “*proliferação de configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória*”, de que fala Butler (2003, p. 201). Mesmo uma década depois, essas performances permanecem como estratégias de resistência ainda sufocadas pela ordem heterossexual dominante.

Debatendo a cena em termos de produção e recepção

Embora este trabalho tenha se apoiado em autores que investigam imagens fotográficas, é fundamental, quando se trata da telenovela, acionar também a bibliografia específica que compreende suas dinâmicas narrativas, de produção e recepção. Na América Latina, a telenovela *“pode ser entendida como uma história contada por meio de imagens televisivas, com ação e diálogo, veiculada de forma fragmentada em capítulos diários”*, constituindo uma *“obra em aberto”* – isto é, *pode “ir ao ar antes de estar totalmente escrita”* (Drummod, 2014, p. 13). Tal característica é particularmente interessante para o objeto de estudo em análise, uma vez que os produtores podem abordar temas envoltos por tabu conforme medem a aceitação do público, a qual pode ser observada não apenas pelos picos de audiência, como também pela repercussão nas redes sociais.

Ao realizar uma profunda análise sobre a mesma cena, Pâmela Guimarães da Silva (2015, p. 12) compreendeu o beijo gay como um acontecimento para evidenciar o seu poder hermenêutico, ou seja, sua capacidade de gerar sentidos e interpretar simbolicamente a realidade social. Para a autora, a telenovela, enquanto produto ficcional de ampla audiência e marcada pelo melodrama, estabelece um diálogo complexo com a sociedade, contribuindo para

processos de reconhecimento e representação de grupos historicamente marginalizados, como os sujeitos LGBTQIA+. Assim, a cena final de *Amor à Vida* não apenas dramatiza uma mudança no percurso de seu personagem, mas também assenta uma experiência que reflete e interfere nos modos de ver, sentir e significar o cotidiano.

A autora também enfatiza que “*dentre os produtos televisuais brasileiros*”, a telenovela apresenta uma “*ampla participação na construção e visibilidade das representações sociais*” (Silva, 2016, p. 45), além de ter uma forte relação com a cultura do país. Apesar de prezar pela camada conservadora que compõe sua audiência, a Rede Globo necessita acompanhar as pautas que emergem socialmente. Afinal, “*à medida que os fatos da vida cotidiana começaram a povoar as narrativas, as novelas promoveram uma forte interação entre os planos da ficção e da realidade, gerando no espectador uma sensação de não-separação entre o que se passa na televisão e o que está do lado de fora dela*” (Drummond, 2014, p. 29). No entanto, com o intuito de promover uma aceitação razoável de um amplo auditório, composto por pessoas com diferentes valores e posições sobre temas como a sexualidade, na maior parte das representações não é devidamente explorada a complexidade das vivências de pessoas LGBTQIA+. Nesse sentido, apesar de a representação delas nos programas de ficção televisiva terem assumido

formas variadas ao longo dos anos, “*muitas vezes, esses retratos vieram carregados de uma visão estereotipada e cheia de preconceitos*” (Drummond, 2014, p. 29).

Aliás, de acordo com Lucas Gaulia Drummond, somente a partir dos anos 2000 a Rede Globo consolidou uma estratégia narrativa que alterna personagens gays mais caricatos com histórias centradas na “narrativa de revelação”, em que a sexualidade é descoberta ou assumida ao longo da trama. O autor observa que, especialmente nas telenovelas exibidas no horário nobre, passou a se intensificar a representação de casais homossexuais inseridos em moldes heteronormativos, ou seja, personagens cujos modos de vida — como o desejo de casamento e de formar família — pouco diferem do ideal socialmente atribuído a casais heterossexuais.

O trabalho investigativo de Drummond também revela que foram gravadas três versões da cena final de *Amor à Vida*: “*uma conservadora, uma moderada e uma agressiva. A moderada foi a opção escolhida em função do contexto em que o beijo aconteceu – uma situação familiar rotineira, em que o casal se despede na hora de ir trabalhar*” (Drummond, 2014, p. 63).

A escolha do dramaturgo Walcyr Carrasco certamente foi pautada na aceitabilidade do público. Só para ilustrar, apesar de muitos internautas terem torcido, naquele momento, pelo beijo gay, outros demonstraram intolerância. Durante a análise de postagens nas redes sociais sobre

o tema, Silva (2015) indica a persistência de preconceito entre alguns usuários do X (antigo Twitter), revelando a negação da existência pública de pessoas homossexuais e, mais ainda, excluindo-as da configuração da condição de família (p. 9).

Ainda sobre o cenário em que o beijo gay ocorre, Matheus Antonio Moreira e Felipe Kolinski Machado (2022, p. 84-85) observam que, embora o beijo entre Félix e Niko represente um marco simbólico na teledramaturgia brasileira, ele ocorre dentro de um enquadramento cuidadoso e normativo. A cena se desenrola em um espaço privado — o jardim da casa onde vivem —, sem a presença de outras personagens, reforçando uma certa intimidade “segura” aos olhos do público. O beijo acontece após um momento doméstico trivial, reforçado por elementos melodramáticos como a trilha romântica e o uso de *closes*, e é atravessado por uma carga emocional que associa a afetividade homoafetiva à regeneração moral do personagem e à adesão a valores considerados ideais: monogamia, estabilidade, paternidade e cuidado familiar. Além disso, os autores destacam que esse marco de visibilidade LGBTQIA+ se dá entre dois homens brancos, jovens e de classe alta — traços que limitam a subversão representacional e mantêm a cena dentro dos contornos da heteronormatividade.

Os elementos da cena – paisagem sonora, diálogos e enquadramentos – parecem revelar, portanto, que a escolha de uma versão moderada para ir ao ar prioriza uma oportunidade de aproximação de um público geral, mas ainda não é capaz de problematizar a concretude de vidas marginalizadas no sistema patriarcal. De qualquer maneira, de lá para cá, os contributos da telenovela para o tema continuam acendendo debates, afirmando a relevância desse gênero televisivo nas mudanças sociais e, mais especificamente, na (de)construção de processos de subjetivação dos sujeitos. Como bem pontuou Silva (2016, p. 141), o acontecimento na telenovela possui como característica o fato de *acontecer a* e não apenas *acontecer*. Ou seja, ele existe numa interdependência com diferentes públicos. Centrada em *Amor à Vida*, a autora defende que o público dessa obra não é inerte, manipulável, apresentando uma dimensão crítica em relação ao conteúdo. Assim, ele interpreta a cena e adentra numa arena de debates e ações.

Para concluir...

Mesmo que promovesse abalos subjetivos nos telespectadores contrários à causa gay, ‘o’ acanhado e inibido beijo mostrado apenas no último suspiro da novela, em 31 de janeiro de 2014, e sucedido por uma marcante cena de amor filial, incapaz, portanto, de repetir, não supera sua fraqueza

na possibilidade de promover a transformação do conhecimento sobre o gênero. A condição de vilão e as cenas burlescas que envolviam o personagem restringiram-no à condição de esdrúxulo em contraposição ao normal e ao saudável. Em que pesem os estudos *queer* a respeito da politização do esquisito, a imagem da homoafetividade com o personagem mais famoso de 2013, na Rede Globo, ainda hierarquiza o normal e o patológico, o que deve ser seguido e o que deve ser recusado. Mesmo que tenha angariado um lugar ao sol na representação de uma discussão sobre uma realidade já existente, a novela de Carrasco pode produzir outra realidade, uma realidade onde experiências homoafetivas dar-se-ão aprisionadas, ancoradas no paradigma da heterossexualidade dominante. Teria mesmo Félix saído do armário?

Como teria sido um beijo gay ‘fora do armário’? O que esperar de um beijo gay desconectado do “*conjunto de normas nem sempre explícitas, mas rigidamente instituídas que faz do espaço público sinônimo de heterossexualidade, relegando ao privado as relações entre pessoas do mesmo sexo*” de que fala Miskolci (2009, p. 171)? Assim, a questão que nos move é que, possivelmente, tais perguntas sejam mais bem respondidas se narradas por quem vive na subalternidade, como o próprio autor descreve. Logo, é importante haver predisposição de se pensar, repensar e desconstruir os mecanismos que contribuem, a todo tempo, para o fortalecimento desses

lugares do não reconhecimento, assim como os dispositivos e discursos que contribuem para mantê-los longe do espaço normativo. Historicamente, a Televisão o fez e, embora ensaie uma mudança em seus discursos, ainda persiste muito mais normativa que propondo o aprender a se conviver com as diferenças de uma sociedade multidentitária. Com isso, confirmamos que esse tem sido um desafio do nosso tempo e a nossa proposta é a desconstrução desses lugares rígidos da norma e da forma. Certamente, o olhar decolonial, acionado por vozes ativistas dos países do sul global nas disputas narrativas contra uma ordem capitalista patriarcal, segue como a alternativa mais otimista para reivindicar essas questões. Em todo caso, é difícil ver qualquer futuro sem essa política de saída. Como diria Raewyn Connell (2019), *“mais do que qualquer outra forma contemporânea de política de masculinidade, ela representa o potencial de mudança na ordem de gênero como um todo”* (Connell, 2019, p. 211).

Referências

- BAPTISTA, Maria Manuel. Do indizível – gênero, performance e ‘ideologia de gênero’. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (Orgs.). *Gênero e performance: textos essenciais*. Vol. 2. Coimbra: Grácio Editor, 2019. p. 7-27.
- BRANDALISE, Camila; ALECRIM, Michel. Um personagem contra o preconceito. *Isto É*, ano 38, n. 2303, 15 jan. 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CONNELL, Raewyn. Políticas de masculinidade. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (Orgs.). *Gênero e performance: textos essenciais*. Vol. 2. Tradução de Larissa Latif e António Pernas. Coimbra: Grácio Editor, 2019. p. 183-214.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DRUMMOND, Lucas Gaulia. *Amor à Vida: um marco da representação homossexual nas novelas das oito da Globo*. 2014. Projeto Experimental (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 8. ed. Campinas: Papirus, 2004.
- FELIPE, Jane. Representações de gênero, sexualidade e corpo na mídia. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, v. 2, n. 3, p. 251-263, 2006. DOI: <https://doi.org/10.3895/rts.v2n3.2490>.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-35.

LOURO, Guacira Lopes. Um sequência de atos. *Cult*, ano 16, n. 185, nov. 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

MISKOLCI, Richard. *O armário ampliado: notas sobre sociabilidade homoerótica na era da internet*. Niterói: Gênero, 2009.

MOREIRA, Matheus Antonio; MACHADO, Felipe Kolinski. Que beijo foi esse, viado? Sentidos sobre gênero e sexualidade em disputa a partir de beijos gays veiculados em telenovelas da Rede Globo. *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação – UFJF*, Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 79-95, jan./abr. 2022. e-ISSN 1981-4070. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/revistacomunicacao/article/view/36883>. Acesso em: 08 mai. 2025.

NUNES, Janaína. Em comunicado, Globo justifica beijo gay em novela... *Yahoo! Notícias*, 01 fev. 2014. [online] Disponível em: <https://br.vida-estilo.yahoo.com/blogs/em-off/em-comunicado-globo-justifica-beijo-gay-em-novela-133103854.html>. Acesso em: 27 fev. 2014.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002.

SILVA, Pâmela Guimarães da. “Não foi só pelo beijo”: uma análise da repercussão do “beijo gay” na telenovela *Amor à Vida* a partir da luta por reconhecimento. In: *Interprogramas De Mestrado*, 10., 2015, São Paulo. Anais. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2015.

SILVA, Pâmela Guimarães da. *Não foi apenas um beijo: o acontecimento beijo gay na telenovela Amor à Vida e a constituição de públicos*. 2016. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

RAGO, Margareth. A história repensada com ousadia. (Prefácio). In: JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 9-21, 2º sem. 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000100002>.

WITTIG, Monique. O pensamento hétero. 1980. [online] Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempr-vi-wittig.html>. Acesso em: 08 fev. 2014.