



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**DANIEL SILVEIRA DA CRUZ**

**HOMOAFETIVIDADE NA TV: ANÁLISE DAS SÉRIES QUEER AS  
FOLK, THE L WORD E LOOKING**

Salvador

2015.1

**DANIEL SILVEIRA DA CRUZ**

**HOMOAFETIVIDADE NA TV: ANÁLISE DAS SÉRIES QUEER AS  
FOLK, THE L WORD E LOOKING**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel em Comunicação com habilitação em jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa

Salvador

2015.1

BANCA EXAMINADORA

---

Fábio Sadao Nakagawa

---

Edson Fernando Dalmonte

---

Regina Lucia Gomes Souza e Silva

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço às deusas, que estiveram comigo durante todo o processo. Obrigado pela força e proteção que emanam de seus ventres sagrados.

A meus pais, Elizete e José, que acompanharam de perto a construção deste trabalho, aceitaram meu mau humor quase sempre calados e me incentivaram sempre.

Aos amigos mais chegados, por não desistirem de mim todas as vezes que declinei dos convites para sair e aceitaram que os trocassem por Emmet, Justin, Shane, Alice, Dana e Richie.

Obrigado especialmente aos amigos da SACA, que me suportaram sendo monotemático nos últimos meses. Deve ser amor. Aos amigos da Facom, que elevaram minha forma de lidar com as diferenças a um novo patamar. A Renata, por ser minha companheira de desespero e prazos, risadas e piadas sobre nós mesmos nas madrugadas de trabalho.

Agradeço a Sadao por ser muito mais que orientador, aceitando ser pai de filho crescido, amigo, conselheiro amoroso, indicador de séries e alguém que eu quero por perto para sempre.

A Thais Borges, que, sem saber, me deu várias dicas e referências; Guga, que me cedeu espaço em sua vida e em sua casa; George, Pamela e Ronney, por todas as dicas e a leitura de meus textos cheios de insegurança; PJ por ser conselheiro e companheiro; e Eduardo Francisco e João Araújo pelas dicas de leitura imensamente proveitosas.

Agradeço aos cantores que liberaram suas músicas no Spotify: sem trilha sonora, esse trabalho não sairia.

E, por fim, aos roteiristas que fizeram entrar cisco em meus olhos todas as vezes que eu vi e revi e vi mais uma vez as séries. Vocês são destruidores, mesmo.

A Emmet, Alice, Richie, Shane, Dana, Tina, Justin. Obrigado, meus amores.

## Resumo

A presente monografia analisa como os relacionamentos homoafetivos são representados em três séries de televisão americanas: *Queer As Folk*, *The L Word* e *Looking*. Para isso, lançamos mãos da literatura sobre televisão, abordando sua história e um dos principais gêneros, as narrativas seriadas. Este trabalho também elabora um breve histórico sobre os personagens gays na TV. Com base em diferentes teóricos, os conceitos homossexualidade, homoerotismo e o termo homoafetividade foram explanados e desejou-se entender como a atração por pessoas do mesmo sexo foi vista historicamente, além da luta dos movimentos pró-LGBT para conseguir visibilidade. Por fim, verificamos nas séries analisadas quais são as relações entre pessoas do mesmo sexo que funcionam como relações homoafetivas.

**Palavras-chave:** Queer As Folk; The L Word; Looking; Homoafetividade; Séries televisuais.

## **Lista de Ilustrações**

Figura 1- Patrick pede a Richie para ser passivo com ele .....	48
Figura 2- Lindsay acalma Melanie em um abraço .....	52
Figura 3- Tina se declara para Bette em sexo apaixonado .....	54
Figura 4- Brian acompanha Justin no baile e no hospital.....	60

## Sumário

Introdução .....	8
Capítulo 1 – A caixa mágica: a televisão .....	14
1.1. A narrativa seriada.....	17
1.2. As séries de TV nos Estados Unidos e a temática LGBT.....	19
Capítulo 2 – Apanhado histórico sobre a homoafetividade.....	25
2.1. O sexo como desvio.....	25
2.2. Do homossexual ao homoafetivo: os conceitos que designam os amantes.....	28
2.3. Os movimentos LGBT: perseguição, lutas e conquistas.....	32
2.4. Conjugalidade entre indivíduos homoafetivos.....	37
Capítulo 3 – Relações homoafetivas em <i>Queer As Folk</i> , <i>The L Word</i> e <i>Looking</i> .....	40
3.1. <i>Queer As Folk</i> e seus personagens principais.....	40
3.2. <i>The L Word</i> e seus personagens principais.....	42
3.3. <i>Looking</i> e seus personagens principais.....	44
3.4. Apresentando os casais homoafetivos.....	46
3.4.1. Patrick e Richie ( <i>Looking</i> ) .....	46
3.4.2. Lindsay e Melanie ( <i>Queer As Folk</i> ) .....	50
3.4.3. Bette e Tina ( <i>The L Word</i> ) .....	53
3.4.4. Brian e Justin ( <i>Queer As Folk</i> ).....	56
Considerações finais .....	62
Referências Bibliográficas .....	65
Referências Audiovisuais .....	67
Fichas Técnicas .....	68

## Introdução

É difícil encontrar um assunto para pesquisar quando se passa quase dez anos na faculdade (quatro anos e meio de jornalismo e outros quatro e meio em outros dois cursos). A escolha de um tema de pesquisa teve início com conflitos subjetivos que alcançaram depois um interesse científico. Não conseguiria pesquisar algo em que não estivesse envolvido da cabeça aos pés.

Para chegar a esta pesquisa, foram necessários mais que quatro anos da formação em Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM – UFBA). Talvez esse processo tenha começado junto com o meu primeiro relacionamento gay, que durou quase quatro anos.

Aliadas às questões subjetivas, durante o relacionamento surgiu o interesse em abordar o tema da união homoafetiva como objeto de investigação acadêmica. Uma e outra atreladas me ajudaram a conceber a pesquisa que aqui desenvolvo. O primeiro divisor de águas dentro da universidade, certamente, foi a disciplina “Televisão Brasileira”, ministrada pela professora Maria Carmen Jacob, quando ainda estava no segundo período.

Durante a disciplina, tivemos acesso a textos e livros sobre a televisão e a narrativa televisiva, que desde a infância me fascinava. Fascínio intensificado durante a adolescência e completamente transformado no decorrer dos anos de faculdade. Um dos principais livros foi, certamente, *A Televisão Brasileira* de Arlindo Machado. Além disso, fomos incentivados a discutir sobre programação, qualidade e história da TV brasileira. Foi o ponto de partida para fomentar a busca em compreender a importância do estudo sobre televisão na academia. A disciplina foi responsável, durante seu decurso, por provocar em mim um maior interesse nas narrativas ficcionais da TV, já que a maioria das discussões eram sobre as propostas que alguns diretores trouxeram para transformar a produção televisual no Brasil.



Junto à paixão por TV e narrativa seriada, teve também o “abrir de olhos” provocado pela Semiótica, disciplina cursada também durante o segundo período da faculdade e ministrada pelo professor Fábio Sadao, orientador deste trabalho. A Semiótica terminou também por mudar minha forma de assistir à TV, provocando questionamentos em relação aos significados.

A forma de olhar o mundo já estava diferente com essas experiências de início de curso. Então, a entrada no grupo de pesquisa de Análise Crítica de Mídia (Analítica), coordenado pelo professor Edson Dalmonde, voltou a movimentar meus pensamentos no sentido de desconstrução das mensagens para melhor compreensão do que foi proposto pelo emissor.

Com a passagem pelo grupo e o apreço pelo texto escrito, veio o primeiro projeto de pesquisa, que pretendia analisar o enquadramento do casamento civil igualitário nas publicações online de um grande jornal do país. Esse projeto fora concebido antes de uma experiência de mobilidade acadêmica, ocorrida no primeiro semestre de 2014. A passagem pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi fundamental para reconstruir o projeto, que culminou na presente pesquisa.

Durante a mobilidade acadêmica na UFRJ e a estadia no Rio de Janeiro, a afeição pela narrativa televisiva apenas cresceu. Por motivos bastante pessoais, a televisão e, principalmente, as séries de TV, tornaram-se grandes companheiras de horas vagas. Por isso, o fascínio por narrativas seriadas foi retomado e terminou por superar os textos de jornais impressos e sites de notícias.

A volta à Bahia e à UFBA foi para a reconstrução do projeto. Certo de que não poderia tratar de outra coisa senão a união homoafetiva e todas as organizações possíveis de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, a pesquisa foi criando forma. Minha experiência afetiva não poderia ser desconsiderada no meu trabalho final de curso, pois é

impossível que eu pense relacionamentos homoafetivos e a maneira como são construídos em personagens de TV sem lembrar de todas as minhas vivências pessoais. Afinal de contas, se a arte imita a vida, algo próximo do real os casais da ficção devem ter. E o contrário também pode ser verdadeiro. Atitudes que deram certo para personagens fictícios podem funcionar com casais reais.

Com essa miscelânea de ideias e possibilidades em mãos, a pergunta nasceu. Como são representados os casais homoafetivos em séries de TV americanas? Ou seja, de que maneira os afetos entre casais homossexuais são construídos pelas narrativas serializadas americanas?

Com base nessa questão, as principais hipóteses de investigação desta pesquisa são: 1) a maioria das representações homoafetivas na televisão tem como base o modelo das relações heteronormativa e heterossexualizada; 2) há, portanto, uma espécie de neutralização das diferenças pelo lógica da adaptação ao modelo vigente que, no caso, se aproxima do ideal da família burguesa; 3) as relações homoafetivas que não seguem o modelo vigente, são percebidas como uma ameaça à moral ou como uma aberração, transformando-se numa espécie de desordem à ordem; 4) no geral, elas são representadas pela não explicitação das trocas afetivas entre os personagens, caracterizando uma espécie de “relação sem romance” ou pela predominância dos interesses sexuais entre os personagens, ou seja, uma relação apenas sexual; 5) no entanto, também há outra forma de representação homoafetiva que busca compor novas formas de relação familiar, afetiva e/ou sexual. Ou seja, outra possibilidade de ordem, distinta da ordem produzida pelo modelo burguês.

Para analisar as representações das relações homoafetivas em séries de TV, esta pesquisa tem como *corpus* as primeiras temporadas das séries *Queer As Folk*, *The L Word* e *Looking*, todas possuindo como principal público-alvo indivíduos homoafetivos.

A decisão de usar *Queer As Folk* se deu por ser essa a primeira série de TV americana a abordar o dia-a-dia de homoafetivos e seus relacionamentos com preconceitos, religiosidade, HIV/AIDS, drogas, entre outras realidades do mundo gay. *The L Word* foi selecionado pelo mesmo motivo que a primeira, sendo que, suas personagens são mulheres, ou seja, ela mostra o dia-a-dia de um grupo de lésbicas. A escolha por *Looking* é explicada por ser a mais recente obra que se aproxima do universo retratado em *Queer As Folk*, tendo a mesma pretensão que a primeira, voltada para os dias atuais. *Looking* ainda não concluíra sua segunda temporada quando o processo de análise começou. Por isso, para deixar o objeto mais coeso, preferiu-se não incluir as temporadas seguintes de nenhuma das outras duas, que já foram encerradas.

Para a realização da proposta, as primeiras temporadas foram revistas, os personagens que formam casais dentro da trama principal foram listados e as relações analisadas com base no texto, roteiro, construção de personagem, postura dos mesmos diante das suas relações. Para tanto, também se faz necessário recorrer à literatura sobre a produção em TV e estudos sobre representação.

A mais antiga das séries presente no *corpus* é *Queer As Folk*. A série, exibida originalmente no canal *Showtime*, nos Estados Unidos e no canal *Showcase*, no Canadá, foi lançada em 2000. *Queer As Folk* conta, em cinco temporadas, histórias de cinco amigos que vivem em Pittsburgh, no estado da Pensilvânia (EUA): Brian Kinney (Gale Harold), Michael Novotony (Hal Sparks), Emmet Honeycutt (Peter Page), Ted Schmidt (Scot Lowell) e Justin Taylor (Randy Harrison). A série ainda mostra o casal lésbico formado por Lindsay Peterson e Melanie Marcus interpretadas por Thea Gill e Michelle Clunie, respectivamente.

A série é uma versão americana e canadense, adaptada por Ron Cowen e Daniel Lipman, de outra de mesmo nome feita na Inglaterra um ano antes, criada por Russell T Davies. O Showtime afirma que a série “oferece um olhar sem remorso na vida moderna de

gays e lésbicas urbanos e aborda questões políticas e de saúde que afetam a comunidade”<sup>1</sup>. *Queer As Folk* é considerada revolucionária por tratar o universo LGBT de maneira crua, ácida e bastante próxima da realidade, se tornando um marco das produções televisivas do ramo. A série possui cinco temporadas, sendo encerrada em 2005.

*The L Word* é também uma série do canal *Showtime*, criada por Ilene Chaiken, que teve a primeira de seis temporadas exibida em 2004, se encerrando em 2009. A trama mostra histórias de um grupo de amigas lésbicas e bissexuais que vivem em Los Angeles: Bette Porter (Jennifer Beals), Tina Kennard (Laurel Holloman), Dana Fairbanks (Erin Daniels), Alice Pieszecki (Leisha Hailey), Jenny Schecter (Mia Kirshner), Marina Ferrer (Karina Lombard), Shane McCutcheon (Katherine Moennig). A história também conta com dois personagens heterossexuais: Tim Haspel, vivido por Eric Mabius e Kit Porter, interpretada por Pam Grier.

A série é retratada por muitos como uma versão de *Queer As Folk* para lésbicas. As semelhanças são muitas entre uma e outra e entre as experiências de determinados personagens. No entanto, parecem tratar-se apenas de semelhanças ligadas ao universo LGBT ao qual as duas se referem.

A terceira série a ser analisada é *Looking*. Criada por David Marshall Grant, Sarah Condon e Andrew Haigh, a série conta a história de três amigos gays que vivem em São Francisco na atualidade: Patrick Murray (Jonathan Groff), Agustín (Frankie J. Alvarez) e Dom (Murray Bartlett). *Looking* estreou em 2014 no canal HBO e teve sua segunda temporada exibida no primeiro semestre de 2015 no mesmo canal. Algumas críticas comparam a série com *Queer As Folk*, por contar a história de amigos gays. No entanto,

---

<sup>1</sup> Texto retirado do website do canal, na página destinada à série, disponível em: <<http://www.sho.com/sho/queer-as-folk/home>>. Do original em inglês: “The show offers an unapologetic look at modern, urban gay and lesbian lives while addressing the most critical health and political issues affecting the community”, com tradução nossa.

apesar das semelhanças, *Looking* e *Queer As Folk* se mostram bastante diferentes na maneira que abordam a realidade do universo LGBT.

Para tanto, dividimos este trabalho em três capítulos, a fim de tornar mais clara a sua compreensão. No primeiro capítulo, faremos um apanhado geral sobre a televisão enquanto meio de comunicação, sua implantação e como as séries se tornaram peças importantes nas grades de programação. Também falaremos sobre as narrativas seriadas televisivas e como elas foram definidas pelos estudiosos da área. Por fim, trataremos sobre séries cuja temática aborda o universo LGBT e como foi a recepção para esses produtos no mercado televisivo americano.

No nosso segundo capítulo, daremos início à discussão sobre sexualidade explanando como o sexo e os comportamentos ditos desviantes foram vistos historicamente. Também nesse capítulo faremos um estudo sobre os conceitos que indicaram em diversos momentos históricos os indivíduos que se relacionam com pessoas do mesmo sexo. A partir daí pretendemos também traçar um histórico do movimento LGBT no mundo e no Brasil para, em seguida, abordar o tema da conjugalidade e da afirmação das relações homoafetivas.

Já no terceiro capítulo, tomamos nosso *corpus* e, a partir de cenas dos casais selecionados dentro das três séries, analisamos como eles constroem a homoafetividade. Para isso observamos como os casais se comportam durante as temporadas, verificando atitudes, falas e composições de cenas.

## Capítulo 1 – A Caixa Mágica: a Televisão

Em 1876, nos Estados Unidos, Alexander Graham Bell inventou o telefone e provou que era possível transmitir sinais complexos eletricamente através de linhas físicas (BENCHIMO *apud* CARVALHO, 2009, p. 40). Assim foi dado o primeiro passo para a criação da “caixa mágica”, a televisão. Quase cinquenta anos mais tarde, em 1923, um aparelho formado por um tubo que transmitia imagens, o iconoscópio, é registrado nos Estados Unidos, pelo russo Wladimir Zworykin. No entanto, o novo aparelho tem sua “paternidade” contestada entre franceses, que creditam a invenção a René Barthélemy e ingleses, para quem o inventor foi John Logie Baird (CARVALHO, 2009, p. 40).

Alguns anos mais tarde, a primeira televisão pública foi inaugurada na Alemanha, em 1935. Cerca de um ano depois, 1936, é criada a BBC, em Londres, Inglaterra. Em 1939, nos Estados Unidos, é inaugurada a NBC, que, se tornou a primeira televisão comercial do mundo, cobrando sobre anúncios e contando com patrocinadores de suas programações (XAVIER *apud* CARVALHO, 2009, p. 40).

A partir de então, programações variadas são transmitidas na França, Alemanha e Inglaterra, sendo que a programação “era já, de algum modo, diversificada, com emissões variadas, canções, rábulas teatrais, desenhos animados, atualidades, reportagens do exterior etc., atingindo as 24 horas semanais em Londres, as 15 horas em Paris, 35 horas na Alemanha” (MISSIKA;WOLTON, 2005, p.2). As transmissões na Inglaterra e na França são interrompidas durante a Segunda Guerra Mundial e mantidas na Alemanha como parte da estratégia de propaganda do governo nazista, mas são também interrompidas em 1943.

O que poderia parecer um fim precoce para a tecnologia recém-nascida mostrou-se o contrário. Com o final da Segunda Guerra, esses países voltaram a transmitir as programações

às quais estavam acostumados antes da guerra. Com os avanços científicos, a televisão se tornou mais acessível, principalmente nos Estados Unidos. Missika e Wolton afirmam que:

Os Estados Unidos, através da Federal Communications Commission (FCC), órgão regulador da radiodifusão, reenquadram a televisão em normas legais perfeitamente claras logo no pós-guerra. A partir sensivelmente de 1948 dá-se a grande ‘explosão’ popular da TV: em Janeiro de 1950 existem já 97 estações de televisão em 36 cidades, sendo o parque de televisores de aproximadamente 4 milhões! (MISSIKA; WOLTON, 2005, p.3).

Enquanto isso, na Europa a TV não se desenvolve com tanta agilidade, e nos Estados Unidos, a publicidade cresce vertiginosamente, o que facilita o crescimento, no país de uma televisão comercial. Já nessa época, entre início e meados da década de 1950, os programas mais assistidos nos EUA pelos americanos eram “os concursos, as séries, os shows de variedades, as *soap operas*, não esquecendo a informação, as campanhas eleitorais e o desporto - o directo, sobretudo” (MISSIKA, WOLTON, 2005, p.3).

No Brasil, a primeira transmissão pública de televisão aconteceu em 1950, promovida e financiada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Para Wanderley (2005, p.2), a produção televisiva brasileira coincide com “o momento de afirmação do capitalismo empresarial no país”. Em 18 de setembro de 1950, Chateaubriand inaugura a TV Tupi em São Paulo, com programação inteiramente ao vivo e baseada no improvisado, já que o videotape ainda não existia. Em janeiro de 1951, a TV Tupi é inaugurada no Rio de Janeiro, com programação própria, já que também não haviam satélites nem retransmissão. Até 1953, a Tupi era a única emissora de televisão no Brasil, quando, então, surge a TV Record em São Paulo. Em 1955 é inaugurada a TV Rio (CARVALHO, 2009, p. 43).

Como um novo veículo de comunicação em expansão, a televisão passa a ser objeto de estudo das escolas de comunicação. O meio de comunicação, não o aparelho, ganha destaque nas pesquisas. Arlindo Machado (2000, p.17) afirma que é possível distinguir duas maneiras

principais de tratar a televisão. Ele nomeia as duas como “modelo de Adorno e modelo de McLuhan”. De acordo com o autor, “para o grupo adorniano, a televisão é por natureza ‘má’, mesmo que todos os trabalhos mostrados em suas telas fossem da melhor qualidade, enquanto para o grupo mcluhiano a televisão é por natureza ‘boa’, mesmo se só existisse porcária em suas telas” (MACHADO, 2000, p.19).

Para Machado, essa maneira de pensar a televisão é limitada, já que enxerga o meio de comunicação de uma maneira dicotômica e valorativa. Ele afirma que “é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto de trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem” (MACHADO, 2000, p.19), como ocorre com cinema, que é o conjunto de todos os filmes feitos ou a literatura que é um conjunto de obras literárias escritas ou oralizadas.

No que se refere à televisão, ela é formada por um conjunto de programas. Machado (2000, p.27) define um programa como “qualquer série sintagmática que possa ser tomada como uma singularidade distintiva, com relação a outras séries sintagmáticas da televisão”. Um programa pode ser um filme para televisão, um telejornal, um seriado ou mesmo uma novela. O autor ainda apresenta o conceito de *fluxo televisual* introduzido por Raymond Williams, em 1970. Tal conceito se contrapõe à ideia de programa citada anteriormente por acreditar que em TV, “os limites entre um segmento e outro não eram mais considerados tão marcados como em outros meios” (MACHADO, 2000, p.28).

Dentre todos os formatos de programas possíveis em televisão, o escolhido para compor o *corpus* desta pesquisa foram as narrativas ficcionais seriadas, que compreendem um dos gêneros televisuais mais comuns desde o início das transmissões. Anna Maria Balogh (2002, p.102) escreve que a opção por programas em série simplificou o trabalho e garantiu rentabilidade à indústria, permitindo o surgimento de um extenso mosaico de programação. Em sintonia com a posição de Balogh, Machado (2000, p.86) afirma que “a necessidade de



alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem regra”.

### **1.1. A narrativa seriada**

A televisão, desde o princípio de suas transmissões, produz a narrativa pelo processo de serialização. A própria divisão de sua programação em blocos já é, de certa forma, um indício de que serializar é uma prática usual da linguagem televisiva. Arlindo Machado (2009, p.83) explica que a serialidade é a “apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual”.

No entanto, não foi a televisão que inventou a serialização. A fórmula de contar histórias em pedaços é antiga e bastante conhecida. Anna Maria Balogh (2002, p.24) escreve que “o que costumamos chamar, de forma imprecisa, de ‘linguagem de TV’ é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema”.

Mesmo as narrativas seriadas audiovisuais são anteriores à televisão. Na primeira metade do século XX, mais precisamente, na década de 1910, alguns filmes eram exibidos em pedaços nos cinemas, como se fossem capítulos. Esse tipo de exibição diminuía os custos das sessões e, assim, consumidores que não podiam pagar os ingressos nos grandes cinemas, podiam assistir às produções em salas mais baratas. Nos grandes cinemas e salas mais caras era exibida a “junção” de todos os “episódios”.

Para que um produto seja caracterizado como narrativa seriada é necessário que ele tenha algumas particularidades. Uma das principais características é a divisão capitular do programa. A história é contada sempre em capítulos ou episódios, que são comumente

apresentados em dias diferentes. Segundo Machado (2000, p.83) geralmente usa-se, no início de cada capítulo, uma contextualização do que aconteceu nos episódios anteriores, para “refrescar” a memória do telespectador e inseri-lo no enredo do novo episódio. Machado (2000, p.83) lembra que, geralmente, os capítulos são também divididos em blocos menores, que dão espaço aos intervalos comerciais. É usual também que os blocos e os episódios se encerrem em momentos de *clímax*, a fim de garantir que o telespectador não desista de acompanhar o bloco ou episódio seguinte<sup>2</sup>.

Machado (2000, p.84) divide as narrativas seriadas em três tipos básicos. O primeiro deles apresenta uma narrativa (ou mais de uma) que segue linearmente, desde o primeiro capítulo/episódio até o último. Nele, tramas são propostas no início da história e são resolvidas ao longo dos capítulos, ganhando finalização apenas no último. É a forma mais comumente vista em novelas e na maioria das séries de TV. O segundo tipo mostra um conjunto de personagens que vivem histórias que começam e terminam em um mesmo episódio. Os personagens não mudam, os cenários, comumente, também não, mas as tramas são sempre diferentes. Sendo assim, não é estritamente necessário assistir aos episódios em sequência porque as narrativas de cada episódio são independentes. O terceiro tipo é aquele em que apenas a temática é mantida nos episódios, podendo-se mudar personagens, cenários e até mesmo os atores, como em “A comédia da vida privada”, seriado exibido pela Rede Globo entre 1995 e 1997, em que cada episódio mostrava um história diferente, sendo o tema central de todos eles a vida íntima dos personagens. É importante ressaltar aqui que os programas não precisam pertencer exclusivamente a um dos tipos. Eles podem mesclar-se, sendo mais comum que isso aconteça entre os dois primeiros tipos.

---

<sup>2</sup> Ressaltamos que os blocos e pausas utilizados como *breaks* não contemplam o modelo mais recente de distribuição e acesso ao conteúdo televisual: os sistemas de demanda por *streaming*, como o Netflix. Essa questão não será abordada neste trabalho, mas é importante notar que todo o material analisado aqui não foi assistido pela televisão, mas por serviço de demanda. Ou seja, apesar dessa ser uma característica das narrativas seriadas na televisão, quando vistas em *streaming*, as pausas para intervalo comercial não foram levadas em consideração pela análise.

Renata Pallottini (1998, p.27-32), em seu livro “Dramaturgia da Televisão”, também divide as narrativas em tipos: o unitário e o não-unitário. O tipo unitário compreende o terceiro tipo de Machado. No entanto pode-se tratar aqui de um telefilme, teleteatro. Já os modos não-unitários compreendem as telenovelas, minisséries e os seriados. Telenovelas e minisséries são parecidas em sua linguagem, diferindo no tempo de duração. Enquanto uma telenovela pode ter entre 180 e 200 capítulos, uma minissérie conta com muito menos. Ocorrem como no primeiro tipo proposto por Machado. Já o seriado é uma “ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção” (PALLOTTINI, 1998, p. 32).

Para Pallottini, um episódio de seriado pode assumir características de um programa unitário, sendo possível ver um único episódio e compreender a trama. “Por isso é, às vezes, possível não explicar totalmente este ou aquele personagem. [...] Mas não é impossível a quem vê o episódio número três, ou o número oito, entender a trama e as ações; o seriado é um gênero pensado para isso” (PALLOTTINI, 1998, p. 45). Apesar dos episódios, como vamos chamar os capítulos das séries nesta monografia, podem ser vistos separadamente, quando juntos e em ordem eles mostram certa linearidade. É o que ocorre com as três séries que serão objetos de análise neste trabalho.

## **1.2. As séries na TV dos Estados Unidos e a temática LGBT**

Como já dito anteriormente, as séries são exibidas na televisão desde os primeiros anos após sua criação. Uma das mais aclamadas e antigas a ser apresentada foi a comédia de situação *I Love Lucy*, que estreou em 1951 no canal CBS. A *sitcom* ficou no ar até 1960, foi líder de audiência em quatro de suas seis temporadas e também foi indicada a 22 prêmios Emmy, vencendo cinco deles.

Silva (2005) escreve que na TV norte-americana, “as séries semanais configuraram-se como seu principal produto de consumo no mercado interno e, em especial, para os demais países do mundo”. Os Estados Unidos criaram um produto de exportação, chamado no Brasil, por muitos, de “enlatados” e que se espalharam pelo mundo. Além do formato, as séries, ao redor do mundo, disseminaram o “*american way of life*”, importante para o momento histórico em que se encontrava o mundo: dividido no pós-guerra e marcado pela Guerra Fria e pelo medo do comunismo.

Séries como o *western Bonanza* (1960-1973, NBC), a sitcom *A Feiticeira* (1964-1972, ABC), a semelhante *Jeannie é um gênio* (1965-1970, NBC), *Lassie* (1954-1973, CBS), *As Aventuras de Rin Tin Tin* (1954-1959, ABC), *O Agente da U.N.C.L.E.* (1964-1968, NBC), *Missão Impossível* (1966-1973, CBS) se tornaram famosas no mundo inteiro, demonstrando o poderio e pioneirismo das produções ficcionais televisivas nos Estados Unidos. Muitas delas foram produzidas no período que Furquim chama de “1ª Era de Ouro” da televisão norte-americana, que compreende os anos entre 1958 e 1971. “Esse período trouxe grandes e significativas transformações que fizeram com que o veículo [a televisão] deixasse de ser conhecido como um simples ‘rádio com imagens’ para se transformar na televisão que conhecemos hoje” (FURQUIM, 2011).

Um conjunto de fatos históricos serviu como combustível para a transformação da televisão norte-americana: a corrida espacial, que provocou o imaginário popular, a explosão de movimentos de contracultura e até a Guerra do Vietnã. Tudo isso influenciou a “teledramaturgia (como um todo), fazendo surgir histórias que questionavam posições sociais, políticas e até religiosas” (FURQUIM, 2011).

O final da “Era de Ouro” coincidiu com o início oficial das transmissões de TV a cabo, em 1971. Antes disso, as transmissões a cabo já aconteciam de maneira experimental, nos EUA, para fazer o sinal dos canais abertos chegarem a regiões montanhosas e de difícil

acesso. A partir desse ano, a Comissão Federal das Comunicações (FCC, na sigla em inglês) oficializou as transmissões a cabo no país, o que viria a ser mais uma revolução nas transmissões televisivas.

No Brasil, os “enlatados” fizeram sucesso até o final da década de 1970, quando começaram a perder espaço, sendo muitas vezes usados como “tapa-buracos” entre programas das emissoras nacionais. Esse também foi um período em que a TV brasileira começou a produzir seus próprios seriados, como *Malu Mulher* (1979-1980, Globo) e *Plantão de Polícia* (1979-1981, Globo).

Raros foram os ‘enlatados’ nos anos 80 a gozarem de alguma popularidade ou mesmo exibição regular no Brasil. *Hart to Hart* (*Casal 20*), *McGyver* (*Profissão Perigo*), *Moonlighting* (*A Gata e o Rato*) ou *Alf* (*Alf – o Eteimoso*) foram algumas das raríssimas exceções, mas mesmo assim eram quase sempre tratados como curinga ou tapa-buraco na programação, sem que fosse respeitada uma sequência cronológica nos episódios. Vale também destacar que nenhum desses programas podem ser incluídos entre o que as networks dos EUA produziram de mais expressivo no período. Só para ficar num exemplo, o mais importante seriado cômico dos anos 80, *Cheers*, jamais foi apresentado em TVs abertas por aqui (SILVA JR, 2005).

Os anos 1970 e 1980 foram mais fracos para a produção de séries de TV, o que não significa que os Estados Unidos não tenham produzido séries de sucesso, como a comédia *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977, CBS), que ousava trazendo uma protagonista feminina trabalhadora e independente. Outro sucesso foi a também comédia *All in the Family* (1971-1979, CBS), que trazia um homem de meia-idade conservador, que morava com a esposa, a filha e um genro encostado. A série não chegou a ser exibida no Brasil, mas serviu de inspiração para a criação da primeira versão de *A Grande Família* (1972-1975, Globo). Foram também os anos de *As Panteras* (1976-1981, ABC), que traz três mulheres jovens e bonitas à frente de investigações secretas, o que Silva Jr (2005) chama de versão de *The Mary Tyler Moore Show* para as séries de ação.

Já os anos 1990 foram marcados pelo retorno das grandes produções e grandes audiências para as séries de TV. Silva Jr (2005) cita duas importantes produções que, para ele, são uma revolução: *Twin Peaks* (1990-1991, ABC) e *Seinfeld* (1989-1998, NBC). O autor credita a *Seinfeld* as transformações no modo de fazer *sitcoms*. Foi também nos anos 1990 que a televisão norte-americana começou a se tornar mais ousada, que coincide com a presença do democrata Bill Clinton na presidência. Tal conjuntura “tornou possível uma chegada da franca abordagem da temática homossexual ao universo das *sitcoms*” (SILVA JR, 2005).

O aumento das produções com temática LGBT também pode ser explicado pelo investimento das televisões a cabo no ramo dos seriados. Moreira afirma que houve um aumento do interesse por formatos de seriados provocado pelo advento da TV a cabo por essa “ser um veículo que pôde se direcionar para públicos segmentados: jovens urbanos, mães de família, garotas pós-feministas, pais entediados, gays, atendendo a diversos particularismos sociais” (MOREIRA, 2007, p.9).

O aumento no número de produções televisuais com temática LGBT, em especial as séries, também podem ser explicadas pela visibilidade positiva que esse grupo passou a ter perante a sociedade. Junior defende que a maior visibilidade de indivíduos homoafetivos vem crescendo nos últimos 35 anos na TV, entre outros aspectos pela redução da associação do gay com a AIDS e pela tendência mercadológica, “que atribui aos homossexuais masculinos uma série de características positivas” (JUNIOR, 2005, p.1).

Antes da década de 1990, personagens gays eram sempre secundários. A primeira vez em que um personagem homoafetivo foi central em um seriado foi em 1997, na *sitcom Ellen* (1994-1998, ABC). Estrelada por pela atriz e apresentadora Ellen DeGeneres, que interpretava a personagem Ellen Morgan, o seriado ficou marcado pela declaração da sexualidade pela personagem, que também foi a “saída do armário” da atriz, depois de uma

série de entrevistas cedidas por ela a programas da TV americana (DOW, 2001, p.124). Ellen DeGeneres/Allen anunciou ser gay no episódio *The Puppy*,<sup>3</sup> exibido em 30 de abril de 1997.

Apesar da ousadia da série em promover uma “saída do armário” de uma estrela em horário nobre, problemas vieram em seguida. A ABC passou a colocar anúncio de “conteúdo ofensivo” antes dos episódios e a série foi cancelada uma temporada seguinte. Entre as justificativas para o cancelamento estava a queda de audiência pois o programa teria se tornado por demais gay e os telespectadores não conseguiram se acostumar tão rapidamente a isso. A atriz acusou a ABC de não ser favorável ao programa, além de haver reclamações de executivos da rede de que o seriado teria se tornado um palanque para Ellen. Críticos de TV afirmavam que o programa tinha deixado de ser engraçado (DOW, 2001, p.124).

O episódio em que se declara lésbica foi festejado, visto e revisto de norte a sul das Américas; entretanto, pouco tempo depois, a série desapareceu da programação. Quando se imagina uma nova visibilidade atravessando a mídia, quando se pensa um certo contra-imaginário em marcha na transformação dos papéis fixos de gênero e de sexualidade, toda uma imagética colorida e atraente ressuscita com vigor os estereótipos que, quando não físicos, são psicossociais (NAVARRO-SWAIN, 2000, p.73).

Sendo assim, todo o barulho feito por conta de Ellen ajudou a criar uma situação favorável à série *Will and Grace* (1998-2006, NBC), a primeira a mostrar um homem gay como personagem principal na TV aberta americana (BATTLES; HILTON-MORROW, 2012, p.87). A *sitcom* seguia as vidas de Will Truman, um advogado bem sucedido de

---

<sup>3</sup> O episódio *The Puppy Episode* é dividido em dois e começa com um amigo jornalista da protagonista, Richard, que está na cidade para escrever sobre uma história, acompanhado de sua produtora, Susan. Depois de jantarem, ele leva Susan para o seu quarto de hotel e tenta seduzi-la, mas ela se incomoda e vai embora. Em seguida encontra Susan no saguão, e vão juntas conversando ao seu quarto. As duas se divertem e Susan diz a Ellen que é lésbica e que acha que Ellen também seja. A protagonista nega e volta ao quarto de Richard para dormir com ele e provar que não é lésbica. No dia seguinte, ela conta a seus amigos que teve uma noite incrível com Richard, mas sua terapeuta diz que isso seria improvável. Ellen diz que só procura alguém com quem se conectar e ela pergunta com quem Ellen acha que poderia fazer isso. Ela responde que com Susan. Em seguida, Richard manda uma mensagem para ela avisando que está de partida e Ellen vai até o aeroporto para se despedir dele e de Susan. Ao chegar lá, fala à produtora que ela estava certa, mas ainda sem coragem de dizer o nome. Depois, sem saber que estava no microfone, Ellen declara "eu sou gay". Nas sequências Ellen conta a seu vizinho e depois a seus amigos sua orientação sexual, que tinham apostado para saber se ela era gay ou hetero.

Manhattan, e sua melhor amiga Grace Adler, uma decoradora de interiores. Os dois sonhavam em encontrar o amor de suas vidas, mas esbarravam na complicação de que nenhuma das relações que conseguiam era tão completa como a que eles tinham entre si, como amigos.

*Will and Grace* foi um sucesso da TV americana e recebeu diversos prêmios e indicações desde a sua temporada de estreia. A série foi uma das que mais teve indicações ao Emmy, maior premiação da televisão mundial. Foram 16 prêmios em 83 indicações.

Menos de um ano depois da estreia de *Will and Grace*, em fevereiro de 1999 foi lançada, na televisão britânica, a série *Queer As Folk*, com oito episódios, no *Channel 4*. Em 2000, a série ganhou mais dois episódios ainda no mesmo canal. *Queer As Folk* mostrava a vida de três jovens gays moradores de Manchester.

Ainda em 2000, a série ganhou uma versão nos Estados Unidos, produzida em conjunto por um canal norte-americano (*Showtime*) e um canadense (*Showcase*). Quando estreou nos Estados Unidos, a série se tornou um marco por ser a primeira a mostrar a rotina de um grupo de amigos gays. Diferentemente da versão britânica a que lhe deu origem, a série americana aborda temas sociais de relevância como AIDS, homoparentalidade e o casamento homoafetivo. Esse é um dos motivos que faz de *Queer As Folk* um dos objetos desta pesquisa.

Depois da marcante *Queer As Folk* outras séries trouxeram personagens gays em suas tramas. Em algumas delas eles foram personagens centrais e em outras, secundários. A lista de séries traz muitos títulos, entre eles *Six Feet Under* (2001-2005, HBO), *True Blood* (2008-2014, HBO), *Glee* (2009-2015, Fox), *Revenge* (2011-2015, Sony), *Scandal* (2012 – em exibição, ABC), *Grey's Anatomy* (2005 – em exibição, ABC) e *How To Get A Way With Murder* (2014 – em exibição, ABC). Uma delas, a recente *Looking* (2014-2015, HBO), tem histórias que giram em torno da vida de personagens gays, um dos motivos que nos levou a também elegê-la como *corpus* desta pesquisa.



## Capítulo 2 – Histórico sobre a homoafetividade

### 2.1. O sexo como desvio

Para se viver em sociedade é necessário seguir algumas regras. No entanto, nem todas elas estão escritas em códigos de direito, constituições de países ou livros religiosos. Algumas são criadas por grupos sociais definidos e espera-se que, para fazer parte desses grupos, as pessoas sigam-nas em sua completude. Sobre o assunto, Becker escreve que

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um *outsider* (BECKER, 2008, p.15).

O termo *outsider* refere-se àqueles indivíduos que não se comportam de acordo com uma conduta admitida como padrão pela maioria dos outros indivíduos de uma determinada sociedade. Ele é usado para se referir às pessoas que não são aceitas como “normais”. Porém, a depender de quem fala, o termo pode assumir um segundo significado e os *outsiders*, “do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada” (BECKER, 2008, p.27).

É necessário, pois, compreender quem elabora as regras que são quebradas pelos desviantes. Becker (2008, p.29) defende que elas são decididas por quem tem o poder político e econômico. Para ele, grupos sociais que têm o poder nas mãos são mais passíveis de impor suas regras.

Tomando-se as ideias de Becker e levando-se em consideração as percepções de Foucault acerca do poder, compreendemos que quando se tem poder fica mais viável ter

legitimidade para criar o discurso de verdade<sup>4</sup>, a mesma que tem de ser seguida pelos indivíduos “normais” e que, geralmente, é mantida pelas instituições, como a justiça, a religião e a ciência, por exemplo. Para ele, “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOCAULT, 1979, pp.7-8).

É importante compreender tais ideias pois os indivíduos homoafetivos<sup>5</sup>, assim como prostitutas ou usuários de drogas ilícitas, foram (e ainda são) encarados como desviantes por muitos setores da sociedade contemporânea. A inserção dos LGBTs nesse grupo remete à vigilância feita sobre a sexualidade e o sexo desde o final da Idade Média, quando a prática homossexual foi compreendida como crime passível de condenação à morte. O crime, nesse caso, era o pecado da sodomia, que começou a sofrer perseguição da Igreja Católica no início do século XVII, com a sua inserção na lista de delitos do Tribunal do Santo Ofício (GOMES, 2010, p.64).

Foucault afirma que a partir do século XVII a sexualidade restringe-se ao quarto do casal. De acordo com o autor,

A família conjugal a confisca [a sexualidade]. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo (FOCAULT, 2015, p.7).

---

<sup>4</sup> Para Foucault (1926-1984) a verdade absoluta não existe e, caso existisse, ela não estaria ao alcance dos homens. A verdade, para ele, é fabricada pelo homem e produto de um discurso. Esse, por sua vez, nunca é neutro e está sempre ligado ao poder e ao desejo. Durante a Idade Média, com o poderio da Igreja Católica, a verdade sempre era o discurso promovido pela instituição. Com a Idade Moderna, o avanço da ciência, o conhecimento científico começou a ser aceito como verdade para o dia-a-dia das pessoas.

<sup>5</sup> Este estudo compreende como indivíduos homoafetivos todos aqueles que se inserem na sigla LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros)

Com esse panorama, os estudos sobre a sexualidade se dão pelo que o autor chama de *scientia sexualis*, que atrela estudos médicos com a confissão religiosa para construir uma verdade sexual. Foucault (2015, p.59) afirma que o sexo era entendido como algo perigoso e precisava ser vigiado. E quem seria melhor para exercer essa vigilância senão o poder instituído na época, a Igreja Católica? Ficava a cargo dela escutar, interpretar e mostrar a verdade sobre o sexo para a sociedade.

Mais tarde, a partir da segunda metade do século XIX, com o avanço das ciências médicas, o sexo torna-se também assunto da saúde pública. Dá-se início, então, a uma perseguição ao sexo e, principalmente, aos desvios sexuais, como a homossexualidade e a prostituição, com o intuito de livrar as famílias dos males causados por ele (FRY; MACRAE, 1985).

Sobre o posicionamento da medicina quanto ao sexo, Foucault afirma que

Vinculou-se a uma prática insistente e indiscreta, volúvel ao proclamar suas repugnâncias, pronta a correr em socorro da lei e da opinião dominante. [...] Mas, além desses dúbios prazeres, reivindicava outros poderes, arvorava-se em instância soberana dos imperativos da higiene, somando os velhos medos do mal venéreo aos novos temas da assepsia, os grandes mitos evolucionistas às modernas instituições da saúde pública, pretendia assegurar o vigor físico e a pureza moral do corpo social, prometia eliminar os portadores de taras, os degenerados e as populações abastardadas (FOUCAULT, 2015, p.60).

A visão médica é reforçada em obras de literatura da época de importantes autores como Balzac, Gide e o brasileiro Adolfo Caminha, no início do século XX, que traziam personagens homens gays e construíram uma ideia sobre a homoafetividade no imaginário popular. Balzac e Caminha, por exemplo, constroem uma relação muito próxima entre a criminalidade e a homossexualidade. Já na obra de Gide, ela é sempre parte do conflito de seus personagens. É como a luta entre bem e mal, pecado e virtude. Além deles, Marcel Proust foi responsável por criar outra das possíveis identidades homoafetivas: o mito do homossexual sensível, oposto ao depravado e perverso (COSTA, 1992, pp. 48-50).

## 2.2. Do homossexual ao homoafetivo: os conceitos que designam os amantes

Desde que a Medicina assumiu a sexualidade como objeto de estudo, dois termos foram usados para nomear indivíduos que se relacionavam com pessoas do mesmo sexo: homossexual e uranista. O primeiro foi usado pela primeira vez em 1869 pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert e o segundo é um neologismo do médico alemão Karl Heinrich Ürichs. Uranista deriva do nome da musa Urânia, que seria a inspiradora do amor entre pessoas do mesmo sexo, no mito de Platão (FRY; MACRAE, 1985, p. 62).

Percebe-se, então, que no campo da sexualidade, o século XIX é marcado pela preocupação médica em torno do tema e, principalmente, dos comportamentos sexuais desviantes. O que antes era compreendido como pecado, passa a ser entendido como um problema médico, sendo assim, passível de tratamento e cura. A questão homossexual entendida como uma doença é mencionada por Peter Fry e Edward MacRae, em diálogo com Ribeiro, quando afirmam que:

No século passado [século XIX] foi que o problema do homossexualismo começou a ser estudado por médicos e psiquiatras, interessados em descobrir suas causas, a fim de que juristas e sociólogos pudessem modificar as legislações existentes, todas baseadas em noções empíricas e antigos preconceitos, e fosse possível seu tratamento em moldes científicos. As práticas de inversão sexual não podiam continuar a ser consideradas, ao acaso, como pecado, vício ou crime, desde que se demonstrou tratar-se, em grande número de casos de indivíduos doentes ou anormais, que não deviam ser castigados, porque careciam antes de tudo de tratamento e assistência (RIBEIRO *apud* FRY; MACRAE, 1985, p.61-62).

Em função da carga negativa que envolve o conceito “homossexual” (e suas derivações homossexualismo e homossexualidade), Costa (1992, p.21) propõe três razões para substituí-la por uma nova: homoerotismo. A primeira razão é de cunho teórico pois, segundo ele, homoerotismo atende de forma mais ampla e “é uma noção mais flexível e que descreve

melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*” (COSTA, 1992, p.21). Concordando com Costa, Barcellos defende que o conceito é abrangente e consegue abarcar o relacionamento erótico entre pessoas do mesmo sexo, sem precisar usar mão das “configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos” (BARCELLOS, 2006, p. 20).

A segunda razão mencionada por Costa (1992, p.23) é que o termo homossexual remete ao contexto médico e higienista em que foi criado e, portanto, carrega em si todo o preconceito responsável por separar os indivíduos em homo e heterossexuais. A terceira é que ele acredita que a mudança de termo se faz quase obrigatória. Para Costa “a maneira que temos de sair da engrenagem é desfazê-la, e não reformá-la preservando os termos de sua definição e deixando-a intocada na base” (COSTA, 1992, p.35), por isso mudar a carga valorativa que tem no termo homossexual seria muito difícil, senão impossível, sendo melhor adotar um novo nome.

O conceito homoerotismo se opõe ao homossexual por não trazer consigo as questões médicas que deram origem ao segundo. Costa (1992, p.44), citando um estudo de Parker sobre a homossexualidade no Brasil, entende por erotismo a experiência de atração sexual unida a atos de afeto ligados à prática sexual. E sexualidade, para ele, é um construto teórico vindo da ciência ou com pretensões científicas. Para ele, “o erotismo é uma experiência orientada por finalidades ético-estéticas que visam construir domínios eróticos onde os prazeres proibidos ou permitidos não obedecem à codificação moral criada pela ciência” (COSTA, 1992, p.44).

Outrossim, é importante ressaltar que o uso de uma palavra pode carregar sentidos variados, a depender da época, de como e por quem são usadas. Isso acontece por ser a linguagem um fato social, como proposto por Giordani, quando afirma que

a linguagem não tem apenas a função de informar - de transmitir de forma neutra mensagens de um emissor a um receptor, até porque o processo não pode ser compreendido somente por esse viés; ela comunica também a posição que o falante ocupa, e, portanto se constitui em uma arena de jogos onde se travam disputas ideológicas, onde se exercem formas de poder (GIORDANI, 2011, p.2).

Bakhtin e Volochinov, no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, esclarecem a importância da palavra para a construção de uma ideologia. Eles afirmam que

É devido a esse papel excepcional de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1999, p. 36).

Sendo assim, a proposta de um novo termo para indicar e conceituar indivíduos que sentem atração pelo mesmo sexo deseja afastar toda a carga negativa presente no termo antigo, que tem sua criação e uso envolta em preconceito. É importante, pois, lembrar que o conceito homossexual indica “uma personagem imaginária com a função de ser a antinorma do ideal de masculinidade requerido pela família burguesa oitocentista” (COSTA, 1992, p.24). Por isso, toda vez que utilizado carrega em si os preconceitos da sociedade e da época em que foi cunhado.

Tomando como ponto de partida as ideias de Costa para justificar o uso do conceito homoerótico e se valendo da possibilidade do uso de outro termo, apresentamos a palavra homoafetividade. O termo vem sendo usado, no Brasil, em processos judiciais e foi criado por Maria Berenice Dias<sup>6</sup> na primeira edição de seu livro “União Homossexual, o preconceito da

---

<sup>6</sup> Maria Berenice Dias é desembargadora no Estado do Rio Grande do Sul, é Presidente da Comissão Especial da Diversidade Sexual do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Vice-Presidente Nacional do Instituto Brasileiro de Direito de Família – IBDFam, do qual é uma das fundadoras. Em 2006, foi embaixatriz

Justiça”, lançado em 2000. Vale aqui lembrar que, apesar de designar o mesmo grupo de indivíduos, os *same-sex oriented*, os termos não devem ser considerados sinônimos.

Bataille (1987, p.20) defende que o erotismo é um aspecto da vida interior do homem. Apesar de desejar o que está fora, a escolha do objeto desejado depende de gostos pessoais. Por isso, por passar pelo crivo da escolha pessoal, é que o homem se diferencia do animal. Ele chama o erotismo de “atividade sexual do homem” (BATAILLE, 1987, p.20). Por acreditar que a palavra erotismo ainda possui uma carga sexual forte na nossa sociedade, acreditamos que uso de afetividade afasta a ideia de que esta pesquisa é um estudo sobre o comportamento sexual dos indivíduos LGBT. Outro motivo que nos faz defender o termo homoafetividade é que “não se pode falar em homossexualidade sem pensar em afeto” (DIAS, 2008, p.302).

O termo homoafetivo foi cunhado por Dias para buscar, na justiça brasileira, que uniões entre pessoas do mesmo sexo tivessem o mesmo reconhecimento jurídico que uniões entre pessoas de sexos distintos. A autora explica que

Há palavras que carregam o estigma do preconceito. Assim, o afeto à pessoa do mesmo sexo chamava-se “homossexualismo”. Reconhecida a inconveniência do sufixo “ismo”, que está ligado a doença, passou-se a falar em “homossexualidade”, que sinaliza um determinado jeito de ser. Tal mudança, no entanto, não foi suficiente para pôr fim ao repúdio social ao amor entre iguais. (DIAS, 2004, p.1).

É válido aqui, explicitar o conceito afetividade, a fim de justificar o uso do termo homoafetividade. A palavra deriva de afeição, que pode ser compreendida filosoficamente como “todo estado, condição ou qualidade que consiste em sofrer uma ação sendo influenciado ou modificado por ela” (ABBAGNANO, 2007, p.19). Já afetividade envolve a

---

do Brasil na I Conferência Internacional de Direitos Humanos GLBT do I Word Outgames, realizado em Montreal, no Canadá. Recebeu o prêmio Direitos Humanos 2009, na categoria Garantia dos Direitos da População LGBT. Escreveu a primeira obra brasileira que versa sobre o reconhecimento de uniões de pessoas do mesmo sexo, que ela chamou de “uniões homoafetivas”. O breve currículo da magistrada foi escrito com base em informações disponíveis na página dela na Internet: <http://www.mariaberenice.com.br/pt/apresentacao.cont>

disposição e capacidade de nós, humanos, de sermos afetados pelo mundo interno e externo tanto por situações agradáveis quanto desagradáveis (MAHONEY; ALMEIDA, 2005. p.19).

Para Mahoney e Almeida, ser afetado é reagir tanto internamente quanto externamente aos estímulos. Elas apontam três momentos da evolução da afetividade, que seriam a emoção, o sentimento e a paixão. A emoção está ligada à ativação fisiológicas, como tonicidade muscular, ruborização e outras, que permitem interpretar raiva, amor, medo, tristeza etc. O sentimento é expressão representacional da afetividade e “podem ser expressos pela mímica e pela linguagem, que multiplicam as tonalidades, as cumplicidades tácitas ou subentendidas” (MAHONEY; ALMEIDA, 2005. p.21). Já a paixão é o momento posterior ligado à tentativa de silenciar a emoção e caracterizada pelos ciúmes, exigências e exclusividade.

Homoafetividade seria, então, a aplicação do conceito afetividade nas relações entre pessoas do mesmo sexo. Acreditamos ser esse diferente do conceito homoerotismo pois não traz o sexo ou a atração sexual como ponto específico da relação. Pensamos também que tal forma de nomear as relações pode ajudar a desconstruir o preconceito.

### **2.3. Os movimentos LGBT: perseguição, lutas e conquistas**

A atração pelo mesmo sexo era encarada como pecado digno de condenação à morte, principalmente entre os séculos XVII e XIX. A partir da metade do século XIX, indivíduos *same-sex oriented* passaram a ser objeto de estudo das ciências médicas, que caracterizaram essas pessoas como portadoras de uma doença. Rubin (2003, p.22) defende que a homoafetividade sempre existiu e que “em diferentes sociedades e épocas ela será recompensada ou punida, necessária ou proibida, uma experiência temporária ou uma vocação para a vida inteira”.



O século XX, no entanto, assistiu a um abrandamento da repressão à sexualidade. Sexo antes do casamento e relações extraconjugais passaram a ser menos vigiados, tabus que envolviam a sexualidade das crianças também começaram a cair e as condenações por perversão diminuíram (FOUCAULT, 2015, p.125). Todavia, é importante notar que abrandamento não quis dizer fim da repressão. No caso dos indivíduos homoafetivos, a história demonstra que as perseguições, prisões e condenações persistiram e só diminuíram à medida que grupos para lutar por visibilidade e reconhecimento das diferenças começaram a se formar.

Fry e MacRae expõem que, ainda no final do século XIX, o socialista Edward Carpenter acreditava que homens poderiam se tornar companheiros e isso “seria um fator de equilíbrio para o materialismo, uma forma de espiritualizar a democracia e unir as classes sociais (FRY; MACRAE, 1985, p. 84). Carpenter chegou a morar em uma casa de campo com seu companheiro, um operário. Sua casa era um local visitado por artistas, intelectuais, militantes do movimento trabalhistas e, claro, pessoas orientadas sexualmente à homossexualidade.

Nessa época, anos 1890, na Europa, surgiram diversos grupos em defesa da descriminalização da homossexualidade, o principal deles foi criado pelo judeu Magnus Hirschfeld, que lutava pela abolição do artigo 175 do Código Penal alemão, que punia o comportamento homoafetivo entre homens. Com suas ideias, Hirschfeld fundou, em 1919 o Instituto de Ciência Sexual que organizou o Primeiro Congresso Internacional para a Reforma Sexual. Os ventos da liberdade sexual continuaram soprando a favor e em 1917, o governo bolchevique aboliu as leis contra atos homoafetivos, na União Soviética, o que levou os militantes radicais a também apoiarem a causa (FRY; MACRAE, 1985, pp. 86-88).

No entanto, com a ascensão de Stalin ao poder soviético, uma onda conservadora se instalou. Fry e MacRae afirmam que “stalinistas começaram a desenvolver uma visão da

homossexualidade como produto da decadência do setor burguês da sociedade. [...] Em janeiro de 1934 foram efetuadas detenções em massa de homossexuais em Moscou, Leningrado, Kharko e Odessa” (FRY; MACRAE, 1985, p. 89). No mesmo ano, foi instalada uma lei que punia indivíduos gays com penas de até oito anos, apoiada por Stalin e pela imprensa do país. Nesse período, a Europa voltou a endurecer suas leis contra a homoafetividade, com destaque para a Alemanha nazista, que levou milhares aos campos de concentração. Estima-se que entre 50 e 80 mil pessoas foram exterminadas dessa forma (FRY; MACRAE, 1985, pp 89-91).

Entre 1935 e 1948, os movimentos pró-LGBT deixaram de atuar e só ganharam novos rumos com a publicação, nos Estados Unidos, do livro “O Comportamento Sexual do Homem”, de Alfred Kinsey. O livro traz o Relatório Kinsey com um estudo estatístico com homens sobre o comportamento homoafetivo (FRY; MACRAE, 1985, p. 92). De acordo com o estudo, a sexualidade humana deve ser pensada em um *continuum* que vai do exclusivamente hetero ao exclusivamente homossexual, numa escala de 0 a 6, onde 0 representa o desejo apenas pelo sexo oposto e 6, o desejo exclusivo pelo mesmo sexo (SENA, 2007, p. 187).

Rubin (1984, p.4) lembra que, a partir da segunda metade dos anos 1940, muitos estados norte-americanos tinham leis que puniam quem mantivesse relações sexuais com uma pessoa do mesmo sexo. Lésbicas, gays, bissexuais, travestis foram incluídos no que as leis chamavam de “ofensores sexuais”. Ele também destaca que na Europa a perseguição também acontecia da mesma forma, com prisões e condenações.

O autor afirma que

Do final dos anos 1940 até o início dos anos 1960, comunidades eróticas cujas atividades não se enquadravam no sonho americano pós-guerra atraíram grande perseguição. Homossexuais foram, juntamente com comunistas, o objeto da caça federal às bruxas e expurgos. Investigações no Congresso, ordens executivas e exposições sensacionalistas na mídia se destinavam a eliminar completamente os homossexuais dos cargos públicos. Milhares perderam seus

empregos e restrições na empregabilidade federal de homossexuais persistem até hoje (Bêrubé, 1981a, 1981b; D’Emilio, 1983; Katz, 1976). O FBI iniciou uma vigilância sistemática e perseguição de homossexuais que perdurou pelo menos até os anos 1970 (D’Emilio, 1983; Bêrubé, comunicação pessoal) (RUBIN, 2003, p.4).

Depois da publicação do Relatório de Kinsey, diversos grupos de militância voltaram a surgir nos Estados Unidos. No final dos anos 1960, depois do surgimento do movimento hippie e dos movimentos de contracultura, influenciados pelos acontecimentos de maio de 1968 na França, o grupo *Gay Liberation Front* foi criado, assumindo posturas mais radicais que outros grupos. O marco da criação do grupo foi a Rebelião de Stonewall que, segundo MacRae (2011, p.26), “foi uma batalha de três noites, travada por homossexuais, incluindo muitos travestis e prostitutas, contra a polícia no gueto guei de Nova York em junho de 1969”. Os manifestantes saíram às ruas gritando palavras de ordem como “Poder Gay”, “Sou bicha e me orgulho disso” e “Eu gosto de rapazes”. Depois disso, o dia 28 de junho foi declarado como o Dia do Orgulho Gay. O movimento de Stonewall ficou marcado pela ausência de lideranças fortes, mas pela ampla participação popular (TREVISAN, 2010, p. 56).

No Brasil, no entanto, a explosão do movimento LGBT só foi ocorrer cerca de dez anos após os acontecimentos de Stonewall, apenas no início dos anos 1980, com clara influência da publicação, no país do primeiro volume de “A História da Sexualidade”, de Foucault, em 1977 (LUGARINHO, 2010). Os marcos brasileiros foram a fundação do grupo Somos, em São Paulo, o lançamento do jornal *Lampião* no Rio de Janeiro e a criação do Grupo Gay da Bahia (GGB) em Salvador, o primeiro a ter registro em cartório (RIBEIRO, 2011, p. 155).

Enquanto nos Estados Unidos os movimentos tiveram forte apelo e participação popular, aqui no Brasil aconteceu o contrário. Os movimentos pró-LGBT que nasceram foram assumidos pelas esquerdas ligadas a partidos políticos organizados. As lideranças eram nomes

fortes desses partidos e tinha predominância de ativistas da classe média, o que, de alguma maneira, distanciou camadas populares do debate político (TREVISAN, 2010, p. 56).

Por aqui, um dos grupos de maior atuação foi o Grupo Gay da Bahia, fundado por Luiz Mott e Marcelo Cerqueira. Foi por conta de moções escritas por Mott que associações científicas brasileiras apoiaram a retirada da homossexualidade da lista de patologias, realizada em 9 de fevereiro de 1985 pelo Conselho Federal de Medicina. Segundo Mott (2007, p.10), “o Brasil antecipou-se, portanto, em 9 anos, à própria OMS [Organização Mundial de Saúde], que, somente em 1994, revogou o vetusto §302.0 da CID [Classificação Internacional de Doença]”.

Falando-se em visibilidade, ainda na década de 1980, um fato importante chamou a atenção do mundo inteiro para os grupos homoafetivos: a epidemia de HIV/AIDS. Quando surgiu, ela ficou conhecida como uma doença de homossexuais. Mott defende que, por conta do seu surgimento, “a pesquisa sobre sexualidade humana adquiriu o mesmo status e grau de urgência dos estudos que a Unesco patrocinou sobre raça e racismo logo após o holocausto nazista” (MOTT, 2007, p. 2). Por mais que pareça um aspecto negativo, por conta da epidemia, a comunidade LGBT começou a lutar mais por direitos e pela atenção à doença. “Graças à AIDS, nunca se falou tão abertamente da homossexualidade, o que trouxe efeitos positivos para a luta pelos direitos homossexuais e sua necessária visibilidade social” (TREVISAN *apud* SILVA, 2007, p.49)

Para Silva (2007, p.49), apesar do susto, os gays enfrentaram o medo do HIV com um olhar positivo que incluía propagandear “sexo seguro”, entre outras atitudes. Eles acabaram “levando uma vida sexual menos ativa, desenvolvendo redes de apoio mútuo, levantando capital para pesquisas e tratamentos, e combatendo a discriminação” (SILVA, 2007, p.49). De acordo com Silva, nesse contexto, pela primeira vez pode-se falar em comunidade homossexual.

Entretanto, do mesmo modo que a epidemia de AIDS ajudou a dar mais visibilidade aos grupos LGBT, ela trouxe de volta as marcas do estigma de doença e do preconceito. De acordo com Miskolci (2011, p. 40), “a epidemia inicial de HIV/AIDS teve o efeito de repatologizar a homossexualidade em novos termos, contribuindo para que certas identidades, vistas como perigo para a saúde pública, passassem por um processo de politização controlada”.

#### **2.4. Conjugalidade entre indivíduos homoafetivos**

Um dos motivos que levaram Maria Berenice Dias a criar o termo homoafetividade foi a necessidade, entendida por ela, de compreender que as relações entre pessoas do mesmo sexo também envolviam trocas afetivas. O termo passou, então, a ser usado na justiça, aqui no Brasil por casais que buscavam igualar suas relações àquelas entre pessoas de sexo distintos. Lembremos que, como escrito na primeira seção deste capítulo, o sexo sofreu vigilância e ficou restrito ao quarto do casal, o que valida historicamente a conjugalidade heteronormativa. Contudo, Costa afirma que “nem sempre o ideal moral das condutas sexuais esteve associado à conjugalidade” (COSTA, 1992, p.78). Ele elucida a afirmação com o exemplo grego. Na Grécia clássica, a ética sexual estava ligada a relações pederásticas, que aconteciam, principalmente, entre mestres e alunos. O casamento não passava de um contrato entre homens e mulheres regidos pela religiosidade e pela necessidade de procriação (COSTA, 1992, 78).

Com a ascensão dos ideais religiosos cristãos, uma nova ética sexual surge, deixando de lado o uso dos prazeres e dando lugar à ética da virgindade, castidade, da família, do cuidado com as esposas, as viúvas e as crianças. Para Costa (1992, p.79), a partir desse momento, “as regras da erótica masculina foram reelaboradas e enxertadas na conjugalidade

heteroerótica. Desde então, temas como a fidelidade e o adultério [...] começaram pouco a pouco a definir o novo padrão da moralidade sexual e conjugal”. Estava formado assim o lastro que sustenta toda a moralidade burguesa a partir do século XVII, explicando toda a vigilância sobre o sexo.

E é essa conjugalidade que está sendo colocada à prova, principalmente por conta dos interesses do movimento pró-LGBT em solicitar a legitimação do Estado para as uniões homoafetivas. Isso interfere nos investimentos feitos por séculos na legitimidade da união heteroafetiva, além de trazer à tona a questão sobre quais formas de relacionamento merecem a legitimação (BUTLER, 2003). Essa questão também aprofunda a discussão sobre o preconceito contra os relacionamentos marginais, já que as pessoas que são avessas à aprovação das uniões homoafetivas usam sempre argumentos homofóbicos.

Dias defende que, em se tratando da legitimação das uniões homoafetivas,

[...] a sacralização do casamento e a tentativa de sua manutenção como única estrutura de convívio lícita e digna de aceitação fez com que os relacionamentos chamados de marginais ou ilegítimos, por fugirem do molde legal, não fossem reconhecidos, sujeitando seus atores a severas sanções (DIAS, 2008, p.293).

É importante, aqui, lembrar que, legitimar uma relação entre indivíduos do mesmo sexo e validar como casamento nos moldes que o Estado prevê é dar continuidade à marginalização de outras formas de organização afetiva e/ou sexual. Para Butler (2003), pensar que as uniões homoafetivas devem poder virar casamentos direciona o debate para circunscrever a sexualidade no casamento, que, por sua vez, diz que sua legitimidade só pode ser garantida pelo Estado. É como se os casais homoafetivos estivessem pedindo permissão do Estado para existirem.

Esse modo de refletir sobre a conjugalidade confirma a explanação de Rubin sobre o lugar que as relações homoafetivas, além de outras relações caracterizadas como desviantes, passaram a ocupar na sociedade. Ele defende que

Casais não casados vivendo juntos, masturbação, e algumas formas de homossexualidade estão se movendo na direção da respeitabilidade. Boa parte da homossexualidade continua no lado mau da linha. Mas se ela é em casal e monogâmica, a sociedade está começando a reconhecer que ela inclui uma gama completa de interação humana. Homossexualidade promíscua, sadomasoquismo, fetichismo, transexualidade e encontros com cruzamento geracional ainda são vistos como horrores não modulados incapazes de envolver afeição, amor, escolha livre, gentileza ou transcendência (RUBIN, 1998, pp.11-12).

Enquanto isso, no Brasil, há um esforço da dos casais formados por indivíduos *same-sex oriented* em recorrer à justiça para igualar, juridicamente, as relações homo e heteroafetivas, no tocante os direitos civis, já que o Poder Legislativo ainda não se posicionou sobre o assunto. Dias expõe que

As uniões homoafetivas são uma realidade que se impõe e não podem ser negadas, estando a reclamar tutela jurídica, cabendo ao Judiciário solver os conflitos trazidos. Incabível que as convicções subjetivas impeçam seu enfrentamento e vedem a atribuição de efeitos, delegando à marginalidade determinadas relações sociais, pois a mais cruel consequência do agir omissivo é a perpetração de grandes injustiças (DIAS, 2005, p. 17).

Para tanto, é importante compreender que não é toda a comunidade LGBT que espera casar-se. É, mais uma vez, válido lembrar que outras formas de organização e conjugalidade entre indivíduos homoafetivos podem ser encontradas na sociedade e que não é apenas o Estado que as pode legitimar. Em outras palavras, o amor precisa ousar dizer todos os nomes que usa, desde encontros apenas sexuais até casamentos monogâmicos e espelhados no modelo burguês.

## Capítulo 3 – Relações homoafetivas em *Queer As Folk*, *The L Word* e

### *Looking*

Em uma série voltada para o público gay é de se esperar que as tramas dos personagens envolvam relacionamentos sexuais, amorosos ou ambos. Nas três séries que fazem parte do corpus desta pesquisa, diversos casais se formam e se separam no decorrer da temporada, outros já começam a temporada juntos, podendo terminarem juntos ou não. A metodologia adotada dividiu-se em três etapas: assistir às primeiras temporadas, selecionar os casais e destacar as variáveis que indicavam a afetividade.

Como este trabalho tem foco nas relações homoafetivas, o primeiro passo para construir essa análise foi destacar quais casais das primeiras temporadas de *Queer As Folk*, *The L Word* e *Looking* se aproximavam do modelo de relação que pretendemos estudar. Assim, depois de assistir às séries e elencar todos os casais presentes nas três, foram selecionados quatro deles.

Com os casais escolhidos, a etapa seguinte foi selecionar e descrever as cenas em que os personagens deixavam clara a relação afetiva. Para isso, tomamos como parâmetro as trocas afetivas (carinhos, palavras românticas, ações como segurar a mão, troca de olhares etc), o comportamento sexual (se havia ou não romantismo ou atitude que revelasse sentimento antes, durante e após o sexo) e as atitudes que cada um dos participantes do casal tomava em relação ao outro e como elas colaboravam para construir a relação (apoio nas dificuldades, conselhos, apoio financeiro etc).

### 3.1. *Queer As Folk* e seus personagens principais



Exibida originalmente no Reino Unido em duas temporadas, entre 1999 e 2000, *Queer As Folk* foi adaptada por Ron Cowen e Daniel Lipman para a TV americana e canadense. A série tem um total de 83 episódios, cada um com 47 minutos de duração, em média. A primeira temporada possui 22 episódios, sendo que os dois primeiros foram apresentados em sequência no dia da estreia na TV americana. Apesar de inspirada na versão britânica, as duas se diferenciam pela quantidade de personagens e suas tramas. Na versão britânica as cenas de nudez são mais comuns e algumas situações, como o uso de drogas, são mais explícitas que na versão norte-americana. *Queer As Folk* tem como tema principal histórias das vidas dos amigos gays: Michael Novotony, Brian Kinney, Justin Taylor, Ted Schmidt, Emmet Honeycutt, além das lésbicas Lindsay Peterson e Melanie Marcus.

O personagem principal da série é Michael Novotony (Hal Sparks), um homem de 29 anos solteiro. É ele que, durante o primeiro episódio, apresenta os personagens e fala das características de cada um. Trabalha em uma loja de departamentos, é fã de histórias em quadrinhos, mantém uma coleção em casa e tem como principal ídolo o Capitão Astro. Durante a temporada mantém um relacionamento com o quiroprata David Cameron (Chris Potter).

Brian Kinney (Gale Harold) sempre está acompanhado, mas quase nunca com a mesma pessoa. Ele e Michael se conhecem desde os 14 anos, quando estudaram juntos na escola. Publicitário, o personagem é marcado por ter um grande poder de persuasão e sedução. Uma das características de Brian é o egoísmo e o narcisismo. Ele tem aversão a relacionamentos, mas tem um envolvimento com Justin que ultrapassa o sexual.

Justin Taylor (Randy Harrison) é um garoto que, no início da primeira temporada tem 17 anos. É apresentado como um personagem decidido e corajoso, que está sempre em busca do que quer, principalmente quando se trata de fazer Brian se apaixonar por ele. Justin conhece o grupo de amigos no primeiro episódio, no mesmo momento em que conhece Brian

e passa a noite com o publicitário. Justin e Brian formam o casal mais controverso da temporada, pois apesar de estarem juntos quase em todos os episódios, não consideram o que têm como namoro.

Ted Schmidt (Scott Lowell) é um contador, apresentado no início da série como um homem com baixa autoestima. Ele ama Michael em segredo, mas a relação não chega a se concretizar. Parceiro de Emmet Honeycutt (Peter Paige) em importantes momentos. Emmet é apresentado como o amigo *camp*, popularmente chamado de afetado. Vive na mesma casa que Michael, no início da temporada, até a mudança do amigo, quando passa a viver sozinho. Emmet sempre tem um conselho para dar aos amigos e está sempre disposto a ajudar.

Lindsay Peterson (Thea Gill) é uma das melhores amigas de Brian desde a faculdade. Professora de Artes, abandona o emprego para cuidar de Gus, seu filho concebido com sêmen doado pelo publicitário. Junto com Michael é a pessoa que mais entende o comportamento de Brian. Ela é casada há seis anos com a advogada Melanie Marcus (Michelle Clunie), uma mulher de personalidade forte que não tem boas relações com o pai biológico do seu filho.

Debbie (Sharon Gless) é mãe de Michael, membra ativa da Associação de Pais e Amigos de Gays e Lésbicas (PFLAG, na sigla em inglês). Conselheira dos personagens da série, é amiga e companheira. Mora junto com o irmão Vic (Jack Wetherall) que é gay e portador do vírus HIV. Debbie é uma personagem importante por ajudar a mãe de Justin a aceitar a sexualidade de seu filho.

### **3.2. The L Word e seus personagens principais**

Criada por Ilene Chaiken, The L Word chegou a ter 70 episódios, divididos nas seis temporadas em que esteve no ar. A primeira temporada contou com 14 episódios, cada um com cerca de 47 minutos. Na primeira exibição foram ao ar os episódios 1 e 2 em sequência,

denominados *Pilot Part 1* e *Part 2*. A série mostra as vidas e os relacionamentos de um grupo de amigas lésbicas e bissexuais. Bette Porter, Tina Kennard, Dana Fairbanks, Alice Pieszecki, Jenny Schecter e Marina Ferrer vivem em Los Angeles, cidade do estado da Califórnia nos Estados Unidos.

Bette Porter (Jennifer Beals) é diretora do Centro de Artes da Califórnia (CAC) e, por isso, está sempre ocupada com problemas no trabalho. É casada com Tina Kennard (Laurel Holloman) há sete anos. Tina, por sua vez, é mais tranquila e aparenta ser passiva na maior parte do tempo. Resolveu abandonar um cargo executivo para engravidar, o que faz de Bette a mantenedora da casa.

Dana Fairbanks (Erin Daniels) é uma tenista que está tentando se tornar mais conhecida no esporte e, assim, conseguir mais patrocínios. No início da temporada ainda não é assumida e tem muito medo de que sua sexualidade seja descoberta e isso possa atrapalhar sua carreira. Alice Pieszecki (Leisha Hailey) é uma jornalista que se considera bissexual. Está sempre a postos para ajudar as amigas e não mede esforços em tentar facilitar situações como a saída do armário de Dana ou entregar o bebê que achou estar esperando para Bette e Tina.

Jenny Schecter (Mia Kirshner) é uma escritora que acabou de sair da faculdade e foi morar com o namorado, Tim Haspel (Eric Mabius), em Los Angeles. Tim é instrutor de natação e namorado de Jenny há quatro anos. Os dois ficam noivos logo nos primeiros episódios da primeira temporada, mas uma traição muda tudo na relação dos dois. No início da temporada, Jenny conhece Marina, por quem se apaixona e com quem mantém um caso.

Marina Ferrer (Karina Lombard) é a dona do café *The Planet*, que também é o principal ponto de encontro dos personagens da série. Ela é casada com Francesca Wolff (Lolita Davidovich), com quem mantém um relacionamento aberto. Marina, que é o pivô da separação de Jenny e Tim, também está em crise no casamento. Francesca é uma estilista que

está sempre viajando a trabalho. Esse é um dos motivos da crise no casamento com Marina e de sua pouca participação na temporada.

Shane McCutcheon (Katherine Moennig) é uma cabeleireira que não costuma se envolver em relacionamentos amorosos, mas possui muitos encontros sexuais. No entanto, durante a primeira temporada, algumas vezes, deixa claro que admira pessoas com relacionamentos. Chega a se apaixonar por uma mulher mais velha, que é casada com um homem influente em Los Angeles.

Kit Porter (Pam Grier) é irmã de Bette, cantora e a única não gay entre as personagens principais da série. Os dramas dessa personagem envolvem a luta para deixar o alcoolismo e, assim, tentar corrigir erros do passado e problemas de convivência com o pai, o filho e a irmã.

### **3.3. Looking e seus personagens principais**

A primeira temporada de *Looking* estreou em janeiro de 2014 e contou com oito episódios com cerca de 30 minutos, cada um. A segunda, com dez episódios, foi exibida entre janeiro e março de 2015 e a série foi cancelada logo após o final dessa temporada. *Looking* é uma comédia dramática que mostra a vida dos amigos Patrick, Augustín e Dom, em São Francisco, cidade da Califórnia nos Estados Unidos, conhecida por ser a “meca gay”. Além destes, outros personagens também ajudam a contar as histórias como Richie, Kevin, Frank e Doris, sendo esta última a única não gay entre eles.

Patrick (Jonathan Groff) tem 29 anos, é designer de jogos de vídeo game. Tem muito talento no trabalho, mas não tem muita sorte no amor. Paddy, como também é chamado, está sempre acessando sites de relacionamentos, buscando encontros, à procura de um romance. Não costuma ter relacionamentos duradouros, mas deseja-os algum dia. Se considera paranoico com questões de saúde.

Augustín (Frankie J. Alvarez) é assistente de uma artista em San Francisco, mas sonha em criar algo próprio algum dia, é amigo de Patrick desde a faculdade. Ele é apresentado como o mais liberal entre os amigos, em contraponto a Patrick, que é mais conservador. Na primeira temporada, tem um namorado com quem vive algumas experiências sexuais não convencionais, como *ménage*, além usar drogas em algumas cenas. No início da série, divide apartamento com Patrick, mas muda-se para a casa do namorado, na cidade vizinha Oakland.

Dom (Murray Bartlett) é o mais velho entre os três, começa a temporada com 39 anos, mas logo comemora 40. Conheceu Patrick quando em um encontro para fazer sexo e depois ficaram amigos. Dom trabalha como *sommelier*, mas sonha em abrir seu próprio restaurante. Uma de suas principais características é não costumar manter relacionamentos, mas ter encontros sexuais esporádicos, principalmente com rapazes mais jovens que ele.

Richie (Raúl Castillo) é um cabeleireiro que conhece Patrick no primeiro episódio. Os dois mantêm um relacionamento e formam o principal casal da primeira temporada. Richie é de uma família mexicana e tem um nível social e econômico abaixo do de Patrick, o que gera insegurança e instabilidade na relação dos dois.

Kevin Matheson (Russell Tovey) é um britânico que chega em San Francisco para ser chefe de Patrick na empresa em que ele trabalha. Ele é apresentado como um homem discreto, o que faz Patrick se perguntar se ele é ou não gay. Mantém um relacionamento estável de dois anos, inicialmente à distância por conta de seu companheiro trabalhar em outra cidade. Mas logo o namorado também muda-se para San Francisco. Patrick paquera Kevin quando eles se conhecem, sem saber que ele seria seu chefe e os dois protagonizam um romance proibido no final da primeira temporada.

Frank (O-T Fagbenle) tem 31 anos e toca em uma banda, é namorado de Augustín no início da primeira temporada. Os dois passam a morar juntos em Oakland, cidade próxima a San Francisco, onde têm uma experiência controversa, por conta de um trabalho que Augustín

começa a produzir. O artista paga um garoto de programa para fazer sexo com o namorado sem que ele saiba e fotografa tudo para uma exposição que está montando.

Doris (Lauren Weedman) é uma amiga não gay dos três protagonistas da série. Muito mais próxima de Dom, com quem divide um apartamento, a enfermeira é a conselheira do *sommelier* para diversos assuntos.

### 3.4. A afetividade nos casais

Permitir-se afetar é um passo importante para a construção de uma relação afetiva. Com base nas séries que analisamos, observamos que os casais formados constroem, a partir das diferenças de personalidade, um diálogo. Listamos, então, o comportamento dos principais casais que se encaixam na perspectiva da homoafetividade, são eles: Patrick e Richie (*Looking*), Lindsay e Melanie (*Queer As Folk*), Bette e Tina (*The L Word*) e Brian e Justin (*Queer As Folk*).

Diversos são os momentos que podemos ver que uma ação de um dos membros do casal impacta o outro, podendo ser de maneira positiva ou negativa. A reação deles a essas ações é que indica o quanto estas são importantes para a construção da homoafetividade.

#### 3.4.1. Patrick e Richie (*Looking*)

Os dois se conhecem no primeiro episódio (*Looking for now*) por acaso, quando Patrick sai de um encontro frustrado, marcado em uma rede social. Richie paquera o designer de jogos durante uma viagem de metrô. Richie começa a conversa acreditando que Paddy é médico e se apresenta como “doutor em cabelo”. No mesmo episódio (LOOKING, 2014, cap.1, 22min50s), ao narrar o flerte para Dom, Patrick diz que Richie não faz seu tipo, o que

não o impede de procurar o cabeleireiro no fim da noite. O fato de que mesmo não acreditando que Richie seja seu par ideal Patrick vai a seu encontro é um indicativo de que ele dá permissão para o outro afetá-lo.

Já no segundo episódio (*Looking for uncut*), Patrick anuncia aos amigos Dom e Augustín que terá um encontro com Richie. Ele diz que não está, necessariamente, à procura de um namorado, e que talvez esteja apenas querendo um “amigo sexual”. Os dois duvidam pois não é comum o amigo agir assim. Augustín explica que, como Richie é mexicano não deve ser circuncidado e isso pode afastar Patrick por conta de sua paranoia com limpeza. Mais uma vez, Patrick aceita o desafio de estar com alguém que não é exatamente o que ele imagina como parceiro ideal e os dois saem juntos para um bar.

A sequência que compreende o encontro (LOOKING, 2014, cap.2, 12min15s) é importante para entendermos como o sexo é tratado se a construção é para nos mostrar afetividade ou apenas um encontro sexual. Ainda no bar, Patrick convida Richie para ir à sua casa, que nega e o leva em outro lugar para dançar. Mas o fim da noite é na casa de Patrick onde começam a fazer sexo. A sequência (LOOKING, 2014, cap.2, 19min45s) é cheia de trapalhadas, erros e confusão, até o momento em que Patrick descobre que Richie é circuncidado e começa a rir, o que corta o clima da cena e o cabeleireiro decide ir embora. Percebemos que, entre eles, quando o sexo é para ser uma casualidade, ele sequer é finalizado. Entretanto, nos episódios seguintes, quando o casal está se formando, o sexo é diferente.

É no episódio 5 (*Looking for the future*) que podemos observar isso. No início do episódio (LOOKING, 2014, cap.5, 00min01s) Patrick acorda na casa de Richie, depois de uma noite juntos. Os diálogos deixam claro que estão se vendo com frequência. Acontece uma cena de sexo e, dessa vez, é sem erros e sem trapalhadas. Por outro lado, tem afeto e trocas de carinho, olhares, elogios. Além disso, o sexo é finalizado e sabemos que teve orgasmo. É a primeira vez que conseguimos ver que os dois têm um laço afetivo. Esse

episódio marca, para os espectadores que eles são um casal. Primeiro pelo fato de quase todo ele ser dedicado aos dois, que passeiam pela cidade, conversam sobre suas histórias de vida, dividem gostos e interesses, além de falarem sobre aspirações para o futuro. É também nesse episódio que vemos, pela primeira vez os dois caminharem lado a lado por um parque de mãos dadas (LOOKING, 2014, cap.56, 19min50s).

Em determinado momento do passeio, os dois estão em um observatório astronômico e Richie compara o encontro deles com um parecido que aconteceu no seriado *Friends* (1994-2004, NBC), entre os personagens Ross e Rachel. Richie é quem faz o comentário e Patrick diz querer ser Ross na comparação. O cabeleireiro diz que esperava que ele fosse Rachel pois era quem dominava a relação, o que, no caso dos dois, é quem seria o ativo. Durante a conversa Richie diz que Patrick tem vergonha de ser passivo e o designer de games concorda. Contudo, no final do episódio (LOOKING, 2014, cap.5, 24min18s), quando estão mais uma vez na cama, Patrick avisa que quer ser passivo um dia com Richie (fig.1). Podemos enxergar essa atitude como uma resposta positiva de Patrick para a relação e para o parceiro. Deixar-se

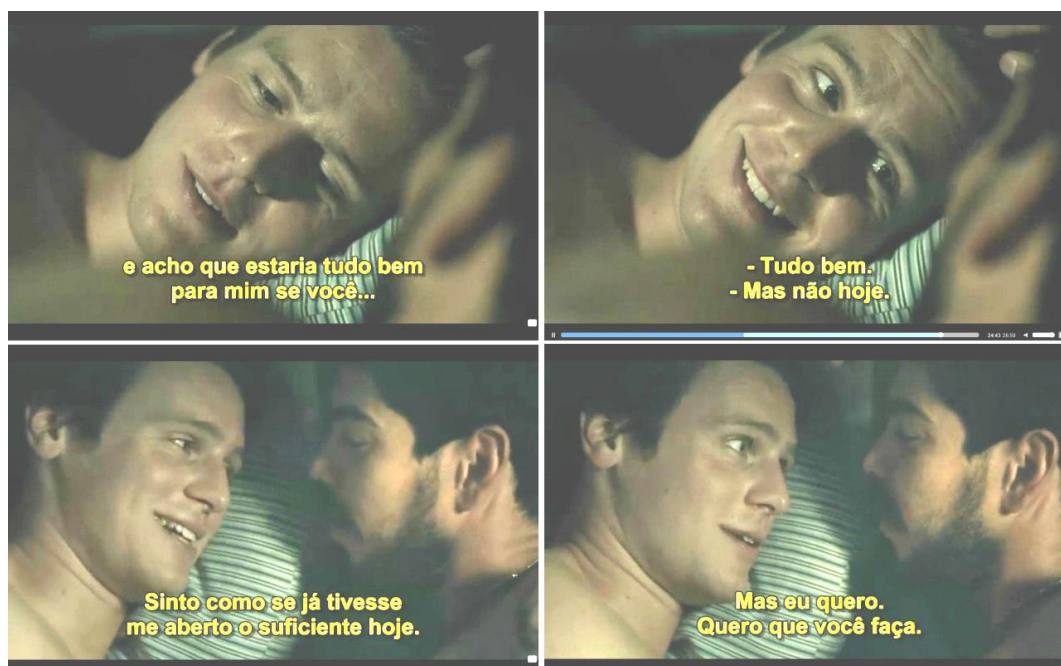


Figura 1 – Patrick pede a Richie para ser passivo com ele



penetrar, nesse caso, é como se permitir ir muito mais além no relacionamento e como se desse aval positivo para Richie entrar em sua vida.

Apesar de todas as permissões e aceitações entre os dois, um das características da personalidade de Patrick é responsável pelo desequilíbrio do casal: a preocupação com a opinião de terceiros. No primeiro episódio, Dom chama atenção para isso durante uma conversa (LOOKING, 2014, cap.1, 25min50s). Patrick pergunta ao amigo quando acha que ele terá um encontro que dê certo e escuta como resposta que precisa parar de se preocupar com o que a mãe dele e outras pessoas pensam. Já no episódio 6 (*Looking in the mirror*), Paddy permite que a opinião do amigo Augustín abale o relacionamento recém iniciado. Depois que Richie aceita o pedido de namoro do designer, dá um escapulário igual ao que ele tem como uma marcado compromisso, os dois vão juntos a um piquenique em comemoração ao aniversário de Dom. Lá, Richie é recebido negativamente por Augustín. Um pouco mais tarde (LOOKING, 2014, cap.6, 15min35s), o amigo diz a Patrick que ele está enganando o cabeleireiro e fazendo caridade ao aceitar o namoro. Patrick não defende o namorado, que escuta parte da conversa sem ser notado e sai irritado.

É, também nesse episódio, que Patrick apresenta Richie ao chefe e seu namorado (LOOKING, 2014, cap.1, 12min55s). Visualmente envergonhado pelo fato de Richie não ter muitas perspectivas profissionais, Patrick o apresenta como um cabeleireiro que pretende montar, no futuro, um salão próprio, sendo que não é verdade. As duas situações do parque levam os dois a discutirem. Richie fica chateado por ele ter inventado a história do salão e de não tê-lo defendido ante Augustín. Ele avisa a Paddy o quanto leva a sério o fato de namorar e esse, para provar que não sente vergonha dele, o convida para ser seu acompanhante no casamento de sua irmã.

Entretanto é no dia do casamento que a situação entre os dois fica mais abalada e Patrick prova, mais uma vez, que não sabe lidar com a opinião alheia. Temeroso em saber o

que a mãe achará de seu namorado, que não tem nível superior e trabalha em um emprego menos rentável, Patrick assusta Richie e o faz desistir de ir acompanhá-lo. A discussão que acontece por isso no episódio 7 (*Looking for a plus one*) (LOOKING, 2014, cap.7, 06min20s) e a conversa que os dois têm no episódio 8 (*Looking glass*) mostram que Patrick, apesar de se esforçar em se permitir envolver por Richie, não consegue lidar tão bem com as diferenças entre os dois. No final do episódio (LOOKING, 2014, cap.8, 23min35s), Richie fala para ele que está quase se apaixonando, mas que só deixaria isso acontecer caso Patrick estivesse pronto para o namoro, o que não tinha acontecido na visão do cabeleireiro. Por isso, Richie termina o relacionamento. Na cena do fim do relacionamento percebemos que os dois personagens não parecem estar insatisfeitos com a situação, já que se mostram chorosos, evitam olhar no olho e demonstram tristeza.

Portanto, o que vemos para o casal Patrick e Richie é que a disposição em lidar com as diferenças, inicialmente, já dá indícios de que trata-se de uma relação onde o afeto é o elemento principal, marcada também pelas trocas afetivas durante o sexo desse casal. Outro elemento que nos faz acreditar que essa é uma relação afetiva é a partilha de histórias das vidas de ambos, no episódio nomeado *Looking for the future* (Procurando o futuro, em tradução literal), em que a gente percebe que há interesse dos roteiristas em marcar esse relacionamento como algo que vai além do sexo casual. O fim do namoro com dor também é outro elemento que dá a impressão de que havia sentimento na relação

#### **3.4.2. Lindsay e Melanie (*Queer As Folk*)**

Lindsay e Melanie já começam a história como um casal que vive junto há seis anos, com Lindsay tendo um bebê. Desde o início, percebemos que uma das características do casal é o apoio mútuo em momentos diversos. Na primeira cena em que elas aparecem (QUEER

AS FOLK, 2000, cap.1, 19min33s), vemos as duas juntas, lado a lado na cama do hospital, logo após o parto do bebê, de nome Gus. Essa situação nos mostra, desde o primeiro episódio (*Premiere*), como o casal se comporta no decorrer da temporada, mesmo com alguns desvios.

O casal Lindsay e Melanie demonstra companheirismo na maior parte da temporada, sempre lembrando uma a outra a importância de cada uma para a relação. Vemos isso já nos primeiros episódios, quando Lindsay está acordada cuidando de Gus e Melanie, apesar de não precisar, também está, fazendo companhia à esposa. Percebemos que as duas dividem as tarefas de mãe.

Duas cenas são marcantes para entender isso. No episódio 3 (*No bris, no shirt, no service*), depois que Brian impede que o filho seja circuncidado durante uma cerimônia judaica, Melanie e Lindsay discutem a maneira como ele interferiu na cerimônia, importante para a primeira, que é judia (QUEER AS FOLK, 2000, cap.3, 31min28s). Melanie se acha menos importante por não ter participado da concepção de Gus. Quando ela diz que não fez muito, além de pedir para a esposa empurrar e respirar, Lindsay responde dizendo que sem ela nunca teria tido Gus. Outro momento é quando, no episódio 17 (*Solution*), mesmo estando separadas, Lindsay liga para Melanie no meio da noite, pedindo que ela cante uma música para acalmar o filho (QUEER AS FOLK, 2000, cap.17, 21min38s). A cumplicidade é uma marca da estabilidade do casal. Quando mesmo separadas, vemos que elas continuam companheiras e percebemos que a relação delas está pautada na afeição. É nesse mesmo episódio que a crise no casamento delas é vencida, elas se perdoam e voltam a morar juntas.

Para marcar a crise do casal, a série mostra justamente o contrário: falta apoio e cumplicidade entre elas. O início de tudo acontece no episódio 10 (*Queens of the road*), quando Melanie começa a trabalhar a mais para poder bancar a escolha de Lindsay em ficar em casa para se dedicar por mais tempo ao bebê. Por conta do excesso de trabalho, nos

episódios seguintes, as duas passam a ter discussões em torno de temas como falta de diálogo e falta de atenção entre elas.

Outra marca importante é o sexo entre elas e como a falta dele é marca de crise, apesar de serem poucas as vezes que vemos as duas fazendo sexo. Enquanto a situação do casal está boa, vemos Melanie e Lindsay trocando carícias, palavras carinhosas, seduzindo uma a outra, tratando-se romanticamente na cama. No momento em que Melanie desabafa ao amigo Ted que as duas não estão mais fazendo sexo (QUEER AS FOLK, 2000, cap.11, 13min08s), percebemos que há uma crise instalada. É também por conta do sexo que vem a separação, já que, tentando suprir a falta de sexo em casa, Melanie se envolve com outra mulher apenas sexualmente (QUEER AS FOLK, 2000, cap.13, 23min45s), sem sinal de romance, e deixa isso claro quando diz a Lindsay que não passou de sexo (QUEER AS FOLK, 2000, cap.13, 32min53s).



*Figura 2 – Lindsay acalma Melanie em um abraço*

É válido também notar que a maneira como Lindsay e Melanie se comportam como casal é vista positivamente e tomada como exemplo de conjugalidade. Elas

dividem as tarefas de casa e do cuidado com o bebê e estão sempre apoiando uma a outra, principalmente nos momentos de tristeza, como é o caso do episódio 4 (*Ted's not dead*) em que Melanie sofre porque o amigo está em coma e é consolada por Lindsay (fig.2) (QUEER AS FOLK, 2000, cap.04, 22min07s). Outro momento é no episódio 10 quando as duas jantam com David, que estava esperando uma resposta ao pedido que fez para Michael de morarem juntos (QUEER AS FOLK, 2000, cap.10, 28min25s). Ele diz que as duas parecem nadadoras

sincronizadas, que até completam a fala uma da outra e confessa que queria algo semelhante àquilo para seu relacionamento.

Percebemos, então, que apoio e cumplicidade são os pilares da relação de Lindsay e Melanie. O sexo é colocado em segundo plano, o que não significa que não seja importante. Aqui também ele é marcado pela gestualidade e palavras românticas, o que acaba faz do sexo mais um ato de amor entre tantos outros. É importante notar que, assim como o casal Richie e Patrick, existem diferenças entre elas, que são resolvidas com conversas e compreensão. Ao contrário dos dois, elas conseguem passar por cima das diferenças, perdendo-se e mantendo-se juntas.

### **3.4.3. Bette e Tina (*The L Word*)**

Bette e Tina já começam a série como um casal estruturado, vivendo juntas há sete anos. As duas são apresentadas como um casal à beira de uma crise pois já no primeiro episódio (*Pilot Part 1*) têm consulta marcada com um terapeuta. Durante a terapia (*THE L WORD*, 2004, cap.1, 05min13s), descobrimos um dos motivos da crise: a vida sexual do casal. A falta de sexo é colocada como aspecto negativo, mas não parece ser algo que as preocupe. Durante a sequência Bette diz ao terapeuta que há muito mais em uma relação do que sexo.

No decorrer da temporada, observamos que o sexo acontece e é sempre marcado por sedução, desejo, carinho, gestualidade e palavras românticas. Um bom exemplo é no episódio 2 (*Pilot Part 2*) quando as duas decidem fazer um ménage com um artista para tentar engravidar Tina. Como não costumam transar com homens e se consideram monogâmicas, percebemos que elas ficam desconfortáveis com a situação. O rapaz descobre a real intenção das duas, ele desiste do sexo. Quando ele deixa a casa e elas ficam a sós, têm um momento

romântico e o sexo acontece com todas as características acima citadas (fig.3) (THE L WORD, 2004, cap.2, 39min00s).



Figura 3 – Tina se declara para Bette em sexo apaixonado

O apoio mútuo também é uma marca desse relacionamento. Diversas são as cenas em que Tina e Bette são sustentação uma da outra em momentos ruins. No episódio 3 (*Let's do it*), por exemplo, depois de um jantar na casa do vizinho, Bette e Tina chegam em casa e encontram Kit, que quer conversar com a irmã. Mas Bette não está disposta a escutá-la e tranca-se no quarto. Quando a cantora vai embora, Tina vai ao encontro de Bette e diz que a ama, admirando-a por ser uma mulher de convicções fortes (THE L WORD, 2004, cap.3, 43min32s). Bette tem uma relação ruim com Kit, mas a irmã está tentando mudar, por isso vai à casa do casal.

Em outro momento Tina está grávida e tem enjoos fortes, Bette está sempre por perto tentando ajudar. No episódio 7 (*Losing it*), em uma dessas crises, Bette apoia que Tina fique em casa e prefere que a esposa não a acompanhe em uma viagem de trabalho a Nova Iorque (THE L WORD, 2004, cap.7, 09min00s). No mesmo episódio, ela antecipa o retorno a Los Angeles porque se preocupa com Tina (THE L WORD, 2004, cap.7, 41min50s). Podemos verificar isso também quando as duas participam de uma terapia de grupo e outra participante provoca e irrita Bette. Tina tenta defender a esposa das acusações dessa participante (THE L WORD, 2004, cap.9, 38min25s). Tina também ajuda Bette a se preparar para um debate em que enfrentará uma líder conservadora, que se incomoda com a exposição que Bette está

coordenando, ensaiando respostas com a esposa (THE L WORD, 2004, cap.11, 37min19s). Um dos momentos em que o suporte é mais importante é quando Tina perde o bebê que estava esperando, nos episódios 10 (*Luck next time*) e 11, quando as duas se consolam e se apoiam depois do ocorrido. Bette é o principal apoio de Tina nesse momento.

Outra característica do casal é a maneira que conseguem vencer as dificuldades do dia-a-dia de um casal. Apesar de Bette trabalhar fora e Tina ficar em casa e, mesmo com algumas brigas e discussões, geralmente, elas estão sempre juntas e se esforçam em deixar a relação equilibrada. Entre os casais verificados, Bette e Tina são as que mais aparecem em cena demonstrando afeição seja trocando carícias, olhares apaixonados ou declarando amor. A maioria das discussões e brigas são resolvidas com conversa e as duas não costumam ficar afastadas por conta disso.

Mesmo com algumas brigas e desentendimentos, Bette e Tina são exemplo de relacionamento para as amigas. Dana, no primeiro episódio (THE L WORD, 2004, cap.1, 02min58s) pergunta a Tina o motivo de fazer terapia, já que as duas são o melhor casal entre gays e heteros que ela conhece. Shane, que costuma se relacionar com muitas mulheres, elogia o modo de vida delas. No episódio 2, a cabeleireira passa em frente à casa das duas, as vê tomando café juntas na varanda e diz que gosta de saber que duas pessoas que estão juntas há tanto tempo ainda podem se fazer felizes (THE L WORD, 2004, cap.2, 41min20s). Em outra ocasião, no episódio 8 (*L'ennui*), Bette e Tina são chamadas de chatas por se dedicarem muito à relação e à gravidez, mas Shane rebate dizendo que talvez não seja tão chato ir para casa e dormir ao lado da pessoa por quem se está apaixonada há sete anos (THE L WORD, 2004, cap.1, 33min37s).

No entanto, é importante mostrar que, apesar de Bette e Tina terem uma relação equilibrada na maior parte do tempo, um deslize de Bette é responsável pela separação do casal, no final da temporada. Bette está muito ocupada com a exposição que receberá no

museu que coordena e, por isso, se ausenta um pouco de casa. Tina sente que precisa deixar ela respirar e não cobra tanta atenção, mas também passa a dividir menos detalhes de sua vida com a esposa. A situação é agravada com o surgimento de outra mulher, que mexe com Bette a ponto dela ceder ao desejo. O estresse do trabalho e a culpa pelo caso a faz ficar mais nervosa. Tina tenta ajudá-la como faz sempre, mas descobre a traição e sai de casa.

Observamos que, entre Bette e Tina, cooperação e suporte para os momentos de tensão, tristeza, euforia, preocupação, entre outros é uma das principais características da relação. As duas estão sempre se apoiando para tentar vencer os problemas do casal. Mais uma vez o sexo é apenas mais um aspecto da afetividade e vem carregado com características sentimentais. Quando não faz parte de um momento de afeição, ele é perturbador. Isso pode ser visto na cena em que elas brigam depois que Tina descobre a traição e Bette tenta transar com ela de forma violenta e sem carinho. Outro aspecto da relação é que as duas conseguem se entender com conversas e aceitando que as diferenças que existem entre elas podem ajudar a aproximá-las.

#### **3.4.4. Brian e Justin (*Queer as Folk*)**

Brian e Justin são o casal o casal mais controverso entre todos os analisados e, talvez por isso, seja o melhor exemplo do que estamos querendo mostrar sobre as relações homoafetivas. Eles se conhecem no primeiro episódio da série (*Premiere*), quando Justin está no “bairro gay” de Pittsburgh sem conhecer o lugar. Brian se aproxima e o convida para ir à sua casa. O publicitário não sabe que ele é menor de idade. Além de ter 17 anos, Justin surge na série como um garoto sem nenhuma experiência sexual. O que, para Brian, deveria ser uma noite de sexo vai se tornar uma das tramas principais da série.



Já no primeiro episódio vemos as marcas de afetividade que caracterizam a relação dos dois. O sexo entre eles, apesar de ser casual, ao primeiro momento, acontece com as mesmas características do sexo dos outros casais. Inicialmente Brian trata Justin como mais uma de suas conquistas, mas depois que descobre que o garoto ainda é virgem, o tratamento muda. A cena do sexo entre eles mostra carinho, atenção e dedicação (QUEER AS FOLK, 2000, cap.1, 31min20s). Isso é tão claro que logo após penetrar Justin, Brian olha para ele e diz: “quero que você lembre disso para sempre, não importa com quem você esteja, vou estar sempre com você”. Por ser um personagem cuja marca são os vários encontros que têm, Brian transa com muitas pessoas durante a temporada, mas é somente quando está com Justin que acontecem diálogos antes e após o sexo ou que há demonstração de carinho durante o ato. Da mesma forma acontece com Justin, quando com outros homens, o sexo nunca é romantizado quanto quando com Brian.

É interessante notar que, por não gostar de relacionamentos, Brian se nega a aceitar que ele e Justin sejam um casal ou que tenham algo a mais além de sexo. Durante toda a temporada Brian é mostrado como um homem egoísta e narcisista, que não se importa com sentimentos. Ele mesmo deixa isso claro para Justin em diversos momentos. No episódio 2 (*Queer, there and everywhere*), quando o rapaz o procura, ele avisa que a noite que tiveram não passou de diversão, desapontando o jovem (QUEER AS FOLK, 2000, cap.2, 38min00s). No outros episódios, sempre que Justin insiste nas investidas, ele mantém o posicionamento de que não estão namorando, que não são, sequer, amigos. Por gostar de Brian, Justin sempre fica chateado ou irritado quando o vê com outras pessoas, como acontece no episódio 3 (*No bris, no shirt, no service*), em que ele vê Brian dançando com outros dois homens. No entanto, nesse momento ele toma a atitude de ir à pista de dança e seduz Brian, que troca os outros homens com quem dançava por Justin (QUEER AS FOLK, 2000, cap.3, 38min57s).

Aqui é válido notar que, mais uma vez, a maneira cuidadosa com que os envolvidos na relação se tratam indica que ela está em outro patamar. Diversos são os momentos em que Brian e Justin cuidam um do outro e ajudam-se mutuamente. No episódio 5 (*Now approaching... the line*), por exemplo, Justin foge de casa e procura o amante. No momento, Brian está recebendo uma visita com quem fará sexo. O homem que chega na casa dele destrata Justin, Brian o defende e manda o visitante ir embora, deixando Justin passar a noite em sua casa (QUEER AS FOLK, 2000, cap.5, 14min00s).

Quando Justin sai de casa por conta das brigas com os pais Brian o abriga em sua casa, mesmo que a contragosto. Logo depois leva o garoto de volta para a casa dos pais. No entanto o pai de Justin impõe regras para aceitar o filho de volta, como a promessa de “deixar de levar o estilo de vida esquisito” que ele tem. Brian diz aos dois que isso não é amor, não permite que Justin fique em casa e o leva de volta para seu apartamento. No final desse episódio (Episódio 8 – *Babylon boomerang*) fica claro o cuidado com o jovem. Brian deixa uma festa do amigo Michael para jantar com Justin em casa. Sem dizer ao amigo quem é, ele fala: “tem alguém me esperando”. Na sequência sabemos que é Justin e que o garoto o espera com mesa posta para o jantar (QUEER AS FOLK, 2000, cap.8, 44min30s).

Brian também torna-se um exemplo para o garoto. Depois de ouvir uma história de como Brian se livrou de um ataque homofóbico na adolescência, Justin pede a ele dicas de como se livrar da homofobia na escola onde estuda. É o publicitário que lhe dá a ideia de como juntar um grupo para falar sobre sexualidade (QUEER AS FOLK, 2000, cap.16, 25min13s). No mesmo episódio, Brian parabeniza-o pela vitória de conseguir pautar o tema na escola e avisa-o que essa seria só mais uma batalha.

O contrário também é verdadeiro e Justin, muitas vezes, se coloca ao lado de Brian. No episódio 8, logo após saírem da boate Babylon, o grupo de amigos conversa e Justin e Brian se preparam para ir para casa. O pai do garoto chega no local e bate em Brian. Justin,

então, defende o amante e briga com o pai (QUEER AS FOLK, 2000, cap.8, 03min17s). É depois desse momento que Justin começa a ficar na casa de Brian. Outro momento em que vemos Justin dar apoio a Brian é quando o publicitário está sendo processado por assédio sexual (episódio 14 – *A change of heart*). Assim que descobre o caso, Justin decide que alguma coisa precisa ser feita. Ele, então, arranja uma situação, flerta com o homem que está acusando Brian e o faz retirar do processo (QUEER AS FOLK, 2000, cap.14, 33min56s).

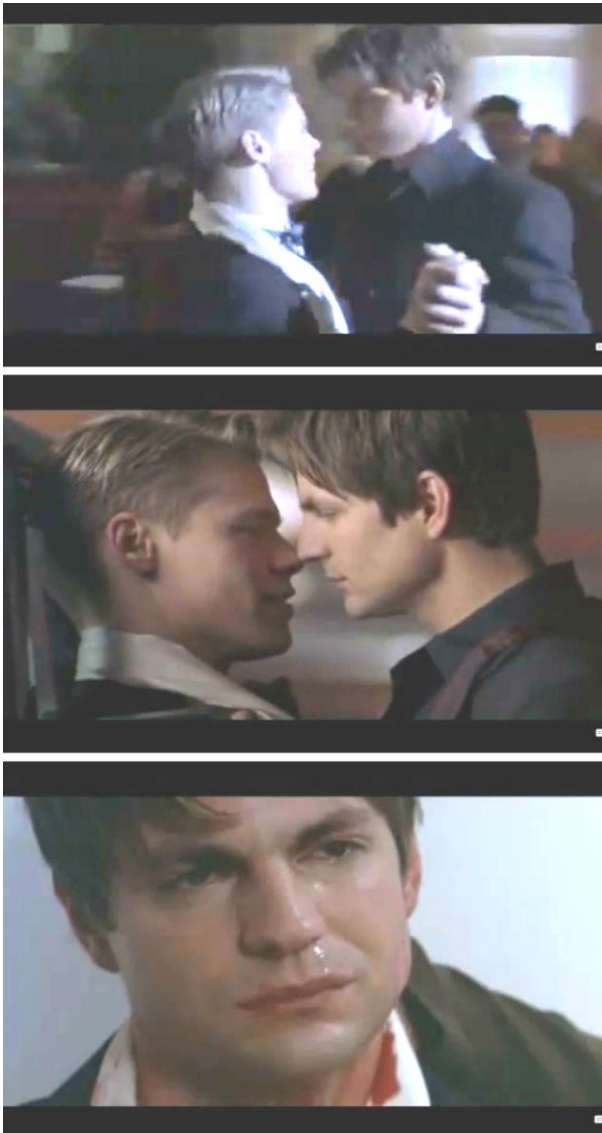
Justin também ajuda Brian a tomar uma grande decisão (QUEER AS FOLK, 2000, cap.17, 32min42s). Na casa do publicitário, eles conversam sobre Gus e a paternidade. Justin diz a Brian que, por mais próximo que ele possa estar próximo da criança, nunca seria o suficiente para ajudar na criação de Gus. Depois dessa conversa, Brian decide abrir mão da paternidade do bebê e permitir que Melanie o adote. No entanto, para isso, ele exige que Melanie e Lindsay, que estavam separadas, voltem a ficar juntas.

Todas as situações pelas quais passam ajudam a aproximá-los, apesar de Brian negar a todo momento que tenha algum tipo de caso com Justin. Isso começa a mudar quando o garoto resolve mudar de atitude. Chateado por ser ignorado pelo publicitário durante uma noite inteira, ele se inscreve em um concurso para ser “Rei da Babylon”. Quando sai vencedor, dispensa Brian e fica com um homem que acompanhava o publicitário. Ao vê-los juntos, Brian fica enciumado e volta para casa (QUEER AS FOLK, 2000, cap.20, 42min00s). Outro momento em que Brian nos deixa perceber que gosta de Justin é quando o garoto fala da possibilidade de fazer faculdade em outra cidade e ele parece se importar com a mudança (QUEER AS FOLK, 2000, cap.16, 06min42s).

No entanto nada deixa tão clara a relação que eles têm quanto os dois últimos episódios (episódio 21 – *Running to stand still* e episódio 22 – *Full circle*). No episódio 21, Brian avisa que está de partida para Nova Iorque para trabalhar lá. Isso mexe com Justin, que fica triste e teme não ver mais o amado. Em um diálogo dos dois Justin revela que não sabe o

como será sua vida sem Brian e que ele pode se tornar apenas lembrança para o publicitário. Brian o aconselha a seguir em frente. Eles se abraçam e Justin chora (QUEER AS FOLK, 2000, cap.21, 12min05s).

O episódio 22 é quando vemos a redenção de Brian aos seus sentimentos. Justin participa do baile de formatura de sua escola. Inicialmente sem querer ir, é convencido de que esse é um momento especial e convida Brian por acreditar que deve ir à festa com alguém com quem se preocupa de verdade. Ele nega por não gostar da ideia de ficar entre tantos jovens, tendo 30 anos. Mas no dia do baile, Brian aparece de surpresa e dança com Justin na



*Figura 4 – Brian acompanha Justin no baile e no hospital*

pista de dança e trocam um beijo no final. Logo após isso, o garoto, muito feliz, deixa Brian no estacionamento e volta para o salão, quando um colega homofóbico o ataca por trás. É Brian quem o ajuda, quem bate no agressor, chama ambulância e faz companhia até o hospital, esperando notícias, enquanto chora sentado no corredor (fig.4) (QUEER AS FOLK, 2000, cap.22, 41min47s).

Durante toda a temporada podemos observar Brian negar afeição por Justin. No entanto, vemos também que vários são os momentos em que o publicitário deixa claro que se importa com o jovem e que quer por perto e só

não assume isso. Brian se orgulha de ver o homem em que Justin se transformou e a mudança que ele sofreu desde o primeiro episódio. Ele mesmo diz que admira a coragem do rapaz, no episódio 18 (*Surprise kill*), enquanto questiona a escolha de Justin em fazer uma faculdade porque era a vontade de seu pai (QUEER AS FOLK, 2000, cap.18, 43min40s).

Mais uma vez observamos que cooperação, apoio mútuo e companheirismo estão presentes na relação, o que nos permite dizer que ela é afetiva, mais que sexual. No caso de Brian e Justin, temos a negação que exista um namoro, mas podemos dizer que dois protagonizam um novo modelo de relação, aberta e não monogâmica. Há sentimentos como ciúmes e amor entre eles, mas também há liberdade para que cada um deles se relacione sexualmente com terceiros. Vale lembrar que as relações que os dois têm com outras pessoas nunca é afetiva, mas sempre sexual e passageira, contrário da que eles vivem.

## Considerações finais

Com o objetivo de verificar a representação de casais homoafetivos em séries de televisão americanas, este trabalho analisou as primeiras temporadas de *Queer As Folk*, *The L Word* e *Looking*, três séries com temática voltada para o público gay, exibidas em momentos diferentes na TV fechada, entre as décadas de 2000 e 2010. Para isso, o presente trabalho tomou como ponto de partida os conceitos homossexualidade e homoerotismo além do termo homoafetividade cunhado pela desembargadora Maria Berenice Dias em 2000.

Começamos discorrendo sobre um breve percurso da história da televisão estadunidense, deixando clara a relação da população norte-americana com as narrativas seriadas televisivas, presentes na programação de TV desse país desde as primeiras transmissões. Em seguida, fizemos considerações sobre as séries e apresentamos algumas que foram responsáveis pelos primeiros personagens centrais gays na televisão americana, que deram base para os personagens e histórias que as séries de nosso *corpus*.

Dando prosseguimento, achamos necessário entender o tema homossexualidade e vimos que, durante muito tempo o sexo foi entendido com algo a ser mantido em segredo e limitado ao quarto dos pais. A partir do século XVII, o sexo passa a sofrer uma vigilância muito grande e as práticas desviantes, como a prostituição e a homossexualidade começam a ser mal quistas na sociedade. Logo mais, no século XIX surge o termo homossexual, criado por um médico e que carrega em si os valores da época em que nasceu. O brasileiro Jurandir Freire Costa propõe, então, uma mudança de termo e conceitua homoerotismo, com o objetivo de retirar a marca do pecado e do preconceito causado pelos valores que acompanham a palavra homossexual e suas variantes homossexualismo e homossexualidade.

Chegamos ao termo homoafetividade, que, em nossa compreensão, é o melhor para entender as relações entre pessoas do mesmo sexo quando o interesse não é absolutamente

sexual. Ainda que não exclua o sexo das relações de indivíduos *same-sex oriented*, o termo mostra que esse pode ser pautado e vivenciado com afetividade, ao contrário da ideia de que ele seja instintivo, como proposto pelo naturalismo ou mesmo doentio, como nos fez entender a ciência do século XIX.

Entendemos também que a televisão, como um dos meios de comunicação mais populares no mundo, pode ajudar a mudar a relação das pessoas com os conceitos que definem as pessoas que se atraem por outras do mesmo sexo. Observamos que o surgimento de histórias como as que são mostradas nas séries analisadas é recente, do início da década de 2000 e que ainda não é comum que se vejam produtos semelhantes na televisão aberta. Acreditamos que a TV, ao dar espaço para esse tipo de relação, pode contribuir para a mudança de pensamento da sociedade, ajudando a desfazer preconceitos.

Com o presente trabalho conseguimos verificar nas séries casais que se encaixam nos diversos conceitos, desde aqueles que só se encontram sexualmente, como a conseguir saciar um desejo narcísico, passando por aqueles em que o sexo é parte da conquista até os que se comportam afetivamente, inclusive durante os atos sexuais. Os diversos tipos de relações não foram excluídas das produções porque fazem parte do universo LGBT, mesmo que não sejam práticas exclusivas desse grupo social. Observamos também, dentro das séries, os personagens podem ser apresentar comportamentos variados, agindo sexualmente, eroticamente ou afetivamente, a depender da situação.

Com a análise, percebemos que a relação entre os casais que se comportam de forma homoafetiva envolve atitudes como cuidado, proteção, apoio, suporte em momentos de dificuldade e companheirismo. Notamos também que o sexo entre eles é sempre apresentado com atuações que remetem ao romantismo, como troca afetivas, carícias, juras de amor e ações mais delicadas. Ao contrário, quando não acontece afetivamente, ele é marcado por atitudes mais ríspidas, frias e rudes, como se servisse apenas para saciar um desejo, sem

envolver romance. É importante ressaltar que este trabalho não pretendeu canonizar as relações entre pessoas do mesmo sexo, dando a elas a purificação sexual. Não foi nossa intenção dizer que as relações sexuais não existem entre os casais e, por isso, conseguimos mostrar que o sexo pode ser repleto de afeição.

Ao final deste trabalho, compreendemos que o sexo ainda é um assunto proibido na nossa sociedade e, por isso, faz-se necessário diminuir o peso desse aspecto nas relações entre pessoas orientadas para o mesmo sexo. Para isso, acreditamos que uma mudança conceitual é válida como estratégia para a diminuição e quebra de preconceitos. Assim como os negros americanos passaram a usar afro-americano para desconstruir o preconceito, a comunidade LGBT pode e deve usar um novo conceito para que novos valores sobre suas ações sejam considerados. Por isso sugerimos o termo homoafetividade, tomando como ponto de partida a ideia inicial e arbitrária de Maria Berenice Dias em mudar o termo para fugir da marca de doença e do preconceito.

Por fim, cremos que a discussão em torno da comunidade LGBT é quase sempre pautada sobre o sexo. Se o centralismo das discussões forem deslocados para a afeição, fica mais difícil questionar essas relações, já que ter afeto independe de gênero. Isso aumentaria a possibilidade de discutir o tema entre os diversos setores da sociedade, eliminando, quase que completamente, a ideia de perversão, o que ajudaria na luta por direitos civis para esse grupo social e aumentaria as possibilidades de ouvir o amor ousar dizer seu nome.



## Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAKTHIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARCELOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATTLES, Kathleen; HILTON-MORROW, Wendy. Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre. **Critical Studies in Media Communication**, Londres, v.19, n.1, p.87-105, mar. 2002.
- BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DIAS, Maria Berenice. Família Homoafetiva. **De Jure**, Revista Jurídica do Ministério Público de Minas Gerais, Minas Gerais, n.10, p.292-314, jan./jun. 2008.
- DIAS, Maria Berenice. **Homoafetividade: um novo substantivo**. Portal Jurídico Investidura, 2004. Disponível em: <<http://www.investidura.com.br/biblioteca-juridica/artigos/sociedade/2198>> . Acesso em: 31 maio 2015.
- DOW, Bonnie. Ellen, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility. **Critical Studies in Media Communication**, Londres, v.18, n.2, p.123-140, jun. 2001.
- ELALI, Louise de Azambuja; SILVA, José Maurício Conrado Moreira da. Brasil levado à série: o que os seriados norte-americanos falam sobre nosso país?. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 2012, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** Fortaleza: UNIFOR, 2012. p.1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0653-1.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 2. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Robert Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward J. B. N. **O que é homossexualidade**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FURQUIM, Fernanda. **A 1ª Era de Ouro da TV Americana: 1958-1971**. Veja, 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/a-1%C2%AA-era-de-ouro-da-tv-americana-1958-1971/>>. Acesso em: 31 maio 2015.

FURUZAWA, Camila. Seriam as séries policiais sintomas da sociedade contemporânea?. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, ano XVIII, n. 29, p. 76-84, jan. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11955/9520>>. Acesso em: 31 maio 2015.

GIORDANI, Rosselane Liz. **As Relações de Poder Exercidas através do Discurso**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2011. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/giordani-rosselane-as-relacoes-de-poder-exercidas-atraves-do-discurso.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2015.

GOMES, Verônica de Jesus. **Vício dos clérigos: a sodomia nas malhas do Tribunal do Santo ofício de Lisboa**. 2010. 204 f. Dissertação (Mestrado em História Moderna) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1386.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2015.

JUNIOR, Edilson Brazil de Souza. Belos e Exóticos: A Ambígua Imagem dos Homossexuais Masculinos nos sitcons estadunidenses. In: X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE. São Luis. **Anais eletrônicos...** São Luis: Universidade Federal do Maranhão, 2008. p. 1- 15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0357-1.pdf>>. Acesso em 31 maio 2015.

LUGARINHO, Mário César. **Direitos Humanos e Estudos Gays e Lésbicos: O que nós e Michel Foucault Temos a Ver com Isso?**. In: COSTA, Horácio; INÁCIO, Emerson; GARCIA, Wilton; BENTO, Berenice; PEREZ, William. (Org.). **Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2010, v. 1, p. 67-77.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2009.

MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: COLLING, Leandro (Org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?**. Salvador, EDUFBA, 2011.

MAHONEY, Abigail Alvarenga; ALMEIDA, Laurinda Ramalho de. Afetividade e processo ensino-aprendizagem: contribuições de Henri Wallon. **Psicologia da educação**, São Paulo, n. 20, jun. 2005. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-69752005000100002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752005000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 31 maio 2015.

MISSIKA, Jean-Louise; WOLTON, Dominique. **Televisão: das Origens ao Multimedia e à Interactividade**. 2005. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/http/artigos/Televisao\\_das%20origens.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/http/artigos/Televisao_das%20origens.pdf)>. Acesso em: 31 maio 2015.

MOREIRA, Lílian Fontes. A narrativa seriada televisiva: o seriado Mandrake produzido para a TV a cabo HBO. **Ciber Legenda: Revista eletrônica do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói**, n.19, p.1-17, out. 2007. Disponível em: <[www.uff.br/ciberlegenda/artigolilianfinal.pdf](http://www.uff.br/ciberlegenda/artigolilianfinal.pdf)>. Acesso em: 31 maio 2015.

MOTT, Luiz. **Antropologia, teoria da sexualidade e direitos humanos dos homossexuais**. Alagoas: Rev Bagoas. 2007.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. **Cadernos Pagu**, n. 21, 2003.

SENA, Tito. **Os relatórios Kinsey, Masters & Johnson, Hite**: As sexualidades estatísticas em uma perspectiva das ciências humanas. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVA JR, Gilberto. De I love Lucy a Desperate Housewives: Notas sobre a história das séries americanas de TV. **Contracampo**: Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/serieshistoria.htm>> . Acesso em 31 maio 2015.

TREVISAN, João Silvério. Homocultura & Política Homossexual no Brasil: do Passado ao Por-vir. In: Costa, H., Bento, B., Garcia, W., Inácio, E. & Peres, W. S. (Org.). **Retratos do Brasil homossexual**: fronteiras, subjetividades e desejos (p. 49-60). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

### Referências audiovisuais

LOOKING. Disponível em <<http://megafilmeshd.net/series/looking.html>>. Acesso em 31 maio 2015

QUEER AS FOLK: A Showtime Original Series. Disponível em <<http://megafilmeshd.net/series/queer-as-folk.html>>. Acesso em 31 maio 2015.

THE L WORD: A Showtime Original Series. Disponível em <<http://megafilmeshd.net/series/the-l-word.html>>. Acesso em 31 maio 2015.

## Ficha Técnica da Temporada 1 de Queer As Folk

### Series Directed by

Kevin Inch  
Russell Mulcahy  
Kari Skogland

### Series Writing Credits

Ron Cowen  
Daniel Lipman  
Russell T. Davies  
Jason Schafer  
Richard Kramer

### Series Cast

Michelle Clunie  
Thea Gill  
Gale Harold  
Randy Harrison  
Scott Lowell  
Peter Paige  
Hal Sparks  
Sharon Gless  
Jack Wetherall  
Sherry Miller  
Makyla Smith  
Chris Potter

### Series Produced by

Ron Cowen  
Daniel Lipman  
Sheila Hockin  
Tony Jonas  
Noella Neddoly  
Jason Schafer  
Jonathan Tolins  
Kevin Inch

### Series Music by

Tom Third

### Series Cinematography by

Thom Best  
Wendy Hallam Martin  
Bill Goddard  
Mike Lee

### Series Casting By

Ross Clydesdale  
John Brace  
Linda Lowy

### Series Production Design by

Ingrid Jurek

### Series Art Direction by

James Phillips  
Mary Wilkinson

### Series Set Decoration by

Megan Less

### Series Costume Design by

Patrick Antosh  
Julie Whitfield

### Series Production Management

Sara Fischer  
Noella Neddoly

### Series Special Effects by

Tim Good

(Fonte : IMDB)

## Créditos da temporada 1 de The L Word

### Series Directed by

Rose Troche  
Lynne Stopkewich  
Tony Goldwyn  
Daniel Minahan  
Clement Virgo  
Mary Harron  
Kari Skogland

### Series Writing Credits

Michele Abbott  
Ilene Chaiken  
Kathy Greenberg  
Angela Robinson  
Rose Troche  
Guinevere Turner  
Susan Miller  
Joshua Senter  
Mark Zakarin

### Series Cast

Jennifer Beals  
Leisha Hailey  
Laurel Holloman  
Mia Kirshner  
Katherine Moennig  
Pam Grier  
Erin Daniels  
Karina Lombard  
Eric Mabius

### Series Produced by

Ilene Chaiken  
Rose Lam  
Kim Steer  
Rose Troche  
Steve Golin  
Larry Kennar  
Susan Miller  
Mark Zakarin  
Ellen Herman  
Kathy Greenberg  
Bob Roe  
Michele Abbott

### Series Music by

Andy Paley

### Series Cinematography by

Robert Aschmann  
Attila Szalay

### Series Film Editing by

Lisa Robison  
Allan Lee  
Lenka Svab  
Jeff Freeman

### Series Casting By

Heike Brandstatter  
Coreen Mayrs  
Richard Hicks  
Pat McCorkle

### Series Production Design by

Ricardo Spinacé  
Douglas Higgins  
Sheila Haley

### Series Art Direction by

Cheryl Marion  
Richard Cook  
Shannon Grover  
Dan Hermansen

### Series Set Decoration by

Linda Vipond  
K.J. Johnson

### Series Costume Design by

Cynthia Ann Summers  
Sheila White

### Series Production Management

Kim Steer  
Selena La Brooy  
Karen Anne Smith

### Series Special Effects by

Darya Douglas-Andres  
Ally Cole  
Darren Marcoux

(Fonte : IMDB)

## **Créditos da temporada 1 de Looking**

### **Series Directed by**

Andrew Haigh  
 Jamie Babbit  
 Ryan Fleck  
 Joe Swanberg

### **Series Writing Credits**

Michael Lannan  
 Andrew Haigh  
 Tanya Saracho  
 J.C. Lee  
 John Hoffman  
 Allan Heinberg

### **Series Cast**

Jonathan Groff  
 Frankie J. Alvarez  
 Murray Bartlett  
 Lauren Weedman  
 Russell Tovey  
 Raúl Castillo

### **Series Cinematography by**

Reed Morano

### **Series Film Editing by**

Jonathan Alberts  
 Andrew Dickler

### **Series Casting By**

Carmen Cuba

### **Series Production Design by**

Todd Fjelsted

### **Series Art Direction by**

Michael E. Goldman  
 Katherine Covell

### **Series Set Decoration by**

Ryan Watson

### **Series Costume Design by**

Danny Glicker

### **Series Production Management**

Julie Camino  
 Taylor Phillips  
 Heidi Erl  
 John M. Morse

### **Series Special Effects by**

Sean House  
 Robbie Clot

### **Series Visual Effects by**

James Baldanzi  
 Nick Sinnott  
 Seth Brower  
 Brian Arndt  
 Jonathan Styles

(Fonte : IMDB)