

O interdito nas telenovelas e as webséries lésbicas brasileiras como produto de transgressão

VANESSA PAULA TRIGUEIRO MOURA

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil*

LÍVIA CIRNE

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil*

ID 2873

Recebido em
25/10/2023

Aceito em
07/12/2023

As webséries são narrativas seriadas, semelhantes às séries televisuais, que emergem a partir do contexto da cultura da convergência e são produzidas para distribuição na web. Nesse contexto, o artigo propõe uma reflexão sobre o interdito no regime de representação de gênero e sexualidade das telenovelas brasileiras e um debate sobre webséries lésbicas, introduzindo o conceito de fuga aplicado a essas narrativas ficcionais. Parte-se da ideia de que as webséries inauguram novas visibilidades e rompem com padrões pautados pela heteronormatividade. Apresentamos, por fim, o universo dessas produções no Brasil, trazendo a websérie potiguar SEPTO como representante dessas narrativas.

Palavras-chave: Webséries. Ficção audiovisual. Representação lésbica.

Brazilian Lesbian Webseries as a Transgression Product

Webseries are serial narratives, similar to television series, that emerge from the context of convergence culture and are produced for distribution on the web. In this context, the article proposes a reflection on the prohibition in the regime of representation of gender and sexuality in Brazilian soap operas and a debate on lesbian webseries, introducing the concept of escape applied to these fictional narratives. It starts from the idea that webseries inaugurate new visibilities and break with patterns guided by heteronormativity. Finally, we present the universe of these productions in Brazil, bringing the webserie SEPTO as a representative of these narratives.

Keywords: Webseries. Audiovisual fiction. Lesbian representation.

Webseries lesbianas brasileñas como producto de la transgresión

Las webseries son narrativas seriadas, similares a las series de televisión, que surgen del contexto de la cultura de la convergencia y se producen para su distribución en la web. En este contexto, el artículo propone una reflexión sobre la prohibición en el régimen de representación del género y la sexualidad en las telenovelas brasileñas y un debate sobre las webseries lesbianas, introduciendo el concepto de escape aplicado a estas narrativas de ficción. Se parte de la idea de que las webseries inauguran nuevas visibilidades y rompen patrones guiados por la heteronormatividad. Finalmente, presentamos el universo de estas producciones en Brasil, trayendo la webserie SEPTO como representante de estas narrativas.

Palabras clave: Webseries. Ficción audiovisual. Representación lesbiana.

Vanessa Paula **TRIGUEIRO MOURA**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN) e mestre pelo mesmo programa. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Participante do grupo de pesquisa Marginália – Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFRN.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

E-mail: vanessatrigueiro.ifrn@gmail.com

ORCID



Lívia **CIRNE**

Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN/CAPES). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo feito estágio doutoral no CETAC.Media, na Universidade de Aveiro (Portugal). Líder do Grupo de Pesquisa em Convergência e Narrativas Audiovisuais (CONNAU/PPGEM/UFRN/CNPq).

Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

E-mail: livia.cirne@ufrn.br

ORCID



Introdução

O presente artigo busca refletir a respeito de produções seriadas produzidas para distribuição na internet que emergem no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2009) e do consumo de nichos (ANDERSON, 2006), as chamadas webséries. Como primeiro recorte de objeto, apontamos para webséries ficcionais lésbicas exibidas e distribuídas em canais do YouTube que se propõem à produção de narrativas LGBTQIAPN+, seguindo até a apresentação da websérie lésbica *SEPTO*, produção do Rio Grande do Norte e com expressivos números de engajamento e de participações e premiações em festivais da categoria.

Para alicerçar essa proposição, trazemos antes uma discussão a respeito de produções televisas, em especial das telenovelas brasileiras da Rede Globo, e da forma como questões de gênero e sexualidade são por elas representadas (ou interditadas), compreendendo que a dimensão do simbólico produz sentido socialmente. Em seguida, adentramos no universo das webséries, apresentando discussões a respeito do formato e a nossa compreensão sobre o conceito desse produto midiático. Por fim, seguimos o curso até as webséries lésbicas brasileiras, produções que inauguram novas formas de visibilidades para as relações romântico-afetivas entre mulheres e rompem com padrões pautados pela heteronormatividade comumente veiculados nas produções audiovisuais dos meios hegemônicos, e a discussão sobre *SEPTO*.

Parece-nos um debate já superado o fato de que a televisão brasileira desempenha um papel importante na construção social da realidade. E, que, como um dos seus principais produtos comerciais, a telenovela, no ar desde o início da história da TV, ainda se mantém num lugar de protagonismo no contexto das narrativas seriadas e ficcionais no Brasil, sendo referência em índices de audiência e de produção, conquistando um olhar atento e investidor das emissoras.

Desde *O Bem Amado* (1973),¹ primeira novela exportada para mais de trinta países, passando por *Avenida Brasil* (2012), telenovela recordista na transmissão internacional, com exportação para mais de 147 países (NORONHA, 2021), tornou-se comum observar uma certa vocação do gênero para incorporar temas sociais, sintetizar dramas pessoais complexos nas narrativas e dar “visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela [a telenovela] define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada” (LOPES, 2003, p. 3), compartilhando com o mundo esse debate a partir da internacionalização das obras.

No entanto, percebe-se que algumas temáticas ainda são bastante sensíveis e pouco exploradas na ficção, como as referentes a sexualidade, gênero e aos formatos de relações estáveis ou não – mesmo que, como assegura Lopes (2003), ao longo dos anos 2000 tenha havido um movimento de transgressão das representações dos tipos ideais de uniões amorosas e de conjuntura das famílias, passando a TV a “conferir enorme visibilidade pública à discussão desses temas anteriormente tratados no âmbito privado” (LOPES, 2003, p. 13).

De maneira geral, entendemos que a prática representacional midiática é permeada por paradigmas hegemônicos de raça, classe, gênero e sexualidade. Essa realidade aponta para uma construção cultural que regula e organiza práticas sociais e que orienta a produção de sentido por meio da manutenção de significações que obedecem a ordem moral, econômica e social vigente. E, nessa perspectiva, acreditamos na relação que se estabelece entre representação (HALL, 2016) e poder – seja ele político, econômico ou simbólico.

As imagens que nos atravessam cotidianamente vêm de um ideal, de um padrão repetido infinitas vezes que constrói e reafirma um imaginário social e coletivo, reproduzindo um padrão heteronormativo, patriarcal e eurocentrado. Essas imagens refletem um determinado mundo, nos tornam aquilo que não somos e apagam o diferente, o que se conforma como “outro” – outros corpos, raças, desejos, outras formas de amar e existir.

⁰¹ A partir dos anos de 1970, a telenovela passou a ser um produto consolidado no Brasil, com a produção diária de três novelas (LOPES, 2003).

A disputa pela representação é uma questão central: está na dimensão do simbólico e desafia contextos cristalizados. Resgatar um lugar de representação no âmbito das produções midiáticas e culturais transforma esse processo em espaço de trincheira, de confronto pela construção de outras significações possíveis.

No que tange à representação LGBTQIAPN+, por exemplo, é preciso, nas narrativas ficcionais brasileiras, desestabilizar alguns conceitos explorados nos personagens homossexuais, sobretudo aqueles caricaturados e os que são ridicularizados, bem como normalizar a homossexualidade nas tramas, inclusive no exercício de papéis de destaque e que não emulem a repetição de um padrão heterossexista nas relações.

É a partir desse olhar sobre a lógica da produção de sentido por meio das representações midiáticas que o presente artigo discorre sobre o universo da ficção seriada brasileira, trazendo a dramaturgia televisiva, a partir das telenovelas, como um dos elementos determinantes na construção dos regimes de representação, das subjetividades e da construção cultural do povo brasileiro.

Contudo, seguindo o curso natural do desenvolvimento tecnológico e de seus consequentes desdobramentos no que se refere à produção audiovisual, nos aproximamos da discussão a respeito da produção sob demanda nos serviços de *streaming* e nas redes de compartilhamento de vídeos, com ênfase no formato das webséries – e, como já dito, mais especificamente nas webséries lésbicas.

As novas plataformas de distribuição e consumo de ficção seriada surgem como espaços de reinvenção de outros meios audiovisuais existentes, seja por meio das mudanças nas dinâmicas de mercado ou por meio de novas possibilidades de intervenção nas formas de representação. Para alcançar uma ruptura no sistema de visualidades e de narrativas é necessário arquitetar estratégias (ou contra-estratégias) que provoquem uma agitação no *status quo*. Assumir o protagonismo na representação é assumir também um espaço de luta e de contestação do imaginário.

Diante desse cenário, as webséries lésbicas surgem como objeto central deste estudo. Elas são disruptivas pela sua própria presença no universo das produções midiáticas, e são formas não normativas que existem pela necessidade de existirem. Elas representam a urgência de se fazer existir em espaços outros, espaços ficcionais não televisivos, que não obedecem necessariamente à lógica da comunicação de massa e aos interesses de seus patrocinadores e à vigilância de uma determinada ordem moral conservadora.

Para este artigo, nos limitamos a apresentar o cenário brasileiro das produções de webséries lésbicas distribuídas no YouTube, plataforma que surgiu como repositório de conteúdo audiovisual e que hoje atua na lógica do *streaming*, uma vez que a transmissão e a reprodução de conteúdos, ou seja, seu fluxo de dados se dá pela própria internet. Com esse recorte, optamos por lidar com produções não vinculadas aos serviços de *streaming* hegemônicos ou a emissoras televisivas, mas sim a produtoras de pequeno ou médio porte que se dedicam à produção seriada para a internet e podem gozar de maior liberdade na representação de suas subjetividades.

Dentro desse universo, são inúmeras as produções que se destacam tanto por seus números de visualizações e comentários no YouTube quanto também pelo engajamento em outros espaços como Twitter, Instagram e TikTok, redes em que estão presentes os perfis das webséries ou das próprias atrizes que protagonizam as narrativas. É nesse contexto que selecionamos a websérie *SEPTO* como destaque neste artigo, trazendo ainda o parâmetro do regionalismo como determinante, uma vez que a maioria das webséries LGBTQIAPN+ que alcançam essa grande visibilidade são produzidas no eixo Rio-São Paulo – o que faz com que *SEPTO*, uma produção nordestina, rompa também com esse paradigma.

No entanto, antes de seguir com esta discussão, cabe-nos, num primeiro momento, compreender ainda o que estamos denominando webséries e as dinâmicas orientadas a esse sistema sob demanda para, enfim, relacioná-las à questão da representação proposta por este estudo.

Webséries: uma breve discussão do conceito

A mudança no modelo de produção, distribuição e consumo de audiovisual tem possibilitado o surgimento de novos formatos de produção e de novas dinâmicas de projetos. A emergência das plataformas com serviço de *streaming* e as produções *on demand* têm se consolidado como novos espaços que permitem que a audiência assuma outros papéis, mais ativos, diante da mídia e da produção de conteúdo.

É a partir desse panorama que a websérie aparece como um produto comunicacional de entretenimento no contexto da cultura de convergência (JENKINS, 2009), contribuindo com a consolidação de um cenário audiovisual contemporâneo que se apresenta em uma nova lógica a partir do *streaming*, da cultura de séries e do consumo de nichos. Anderson (2006) aponta para uma mudança estrutural do mercado, que passa de uma lógica da cultura de massa para a da cultura de nichos, tendo as novas relações com a internet e a conectividade como uma espécie de mola propulsora para o acesso ilimitado e sem restrições a múltiplos tipos e formatos de conteúdo. O autor destaca, ainda, que um impulsionador econômico decisivo do mercado de nichos é a redução dos custos.

Isso se deve a três forças: à democratização das ferramentas de produção, que permite a transformação de um consumidor passivo em um produtor ativo, ampliando o universo de conteúdo disponível na rede; à redução dos custos de consumo pela democratização da distribuição, o que tornou possível que muitas pessoas possam acessar o conteúdo que outras muitas pessoas estão produzindo; e à ligação entre oferta e demanda, com uma redução nos custos de busca, uma vez que os consumidores conversam entre si, criam comunidades de afinidade e compartilham conteúdos de suas preferências. E a websérie é um produto de entretenimento que se constitui justamente nesse cenário.

Muito embora nasça no universo do digital, para Carolina Figueiredo e Gustavo Lins (2015, p. 208), “efetivamente, não há distinções conceituais evidentes entre séries e webséries, de modo que se denomina websérie, genericamente, séries aportadas na web, sem que esta denominação leve em conta qualquer característica além do suporte”, apontando também uma incipiência dos estudos sobre o tema no campo das televisualidades, o que dificulta a construção de conceitos mais precisos.

Diferentemente das séries televisivas, que estão inseridas no contexto de uma comunicação de massa, a lógica das webséries segue o mercado de nichos e está inserida em uma cultura participativa, em que a ação de distribuição digital e de compartilhamento de conteúdo traz ao processo uma maior dinamicidade. Contudo, de maneira geral, a websérie se assemelha a uma série de TV tradicional no que se refere ao desenvolvimento de um arco de história ou um argumento que se estende por vários episódios.

Ela também envolve as mesmas etapas de produção de uma série televisiva tradicional, como as fases de conceitualização da narrativa, criação dos roteiros e desenvolvimento das histórias e diálogos, pré-produção e planejamento da logística, produção/gravação, pós-produção e finalização, seguidas, por fim, da distribuição on-line – que pode ser tanto independente, por meio de plataformas como YouTube ou Vimeo, por exemplo, quanto para submissão a empresas de serviços de *streaming*, como Netflix ou Amazon Prime. A diferença aqui é que a websérie, desde a sua concepção, é pensada enquanto uma produção seriada, seja ela ficcional ou não, planejada inteiramente para o ambiente virtual.

Assim,

Uma websérie é uma narrativa audiovisual de qualquer gênero produzida exclusivamente para a Internet, dividida em episódios (os chamados “websódios”, *websodes* em inglês), cada um com tempo de duração variável (em geral, de um a dez minutos), e apresentados com uma certa periodicidade (quase sempre semanal). Webséries podem ser distribuídas diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como YouTube ou Vimeo, e utilizam estratégias narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de “interatividade” dessas plataformas (ZANETTI, 2013, p. 78).

Elas se tornaram cada vez mais populares nos últimos anos, graças à cultura da aplicação (CIRNE, 2014) e ao surgimento de serviços de *streaming* como Netflix, Amazon Prime, Paramount+, Hulu, Apple TV etc., com produções com pluralidade de gêneros: drama, comédia, horror, suspense, ficção científica, ação, documentário. No entanto, nos interessa muito mais discutir as webséries produzidas de forma independente, que não são financiadas ou distribuídas por um grande canal e plataforma audiovisual ou estúdio de *streaming*, mas que se apropriam dos repositórios de conteúdos para a divulgação dessas produções.

De certo modo, é possível conferir aos criadores desses produtos uma maior liberdade criativa, mas também pode significar que a qualidade dos recursos de produção pode ser inferior à das grandes plataformas audiovisuais, bem como podem essas webséries ser gravadas em menor escala (sendo mais curtas ou com duração variável), com menos membros na equipe e com equipamentos menos robustos, até mesmo para tornar o processo mais ágil, uma narrativa mais flexível e experimental.

Isso altera tanto a estética e a dinâmica técnico-produtiva da cadeia quanto as questões de financiamento e agenciamento. São novos arranjos técnicos e estéticos de uma ficção seriada que é pensada, desde a sua concepção, para uma distribuição e um consumo também por meio de dispositivos móveis, ao passo que, nas plataformas de serviço de *streaming* como Netflix, Hulu, Amazon Prime etc., o consumo ainda é orientado principalmente para a televisão.

Segundo Fernando Morales Morante e Paula Hernández (2012), além de encontrar formas mais participativas de estabelecer relações com a audiência, as webséries conseguem trazer em suas narrativas questionamentos sociais que dialogam diretamente com as demandas de um público específico e usufruir da cultura participativa típica do seu meio. Essas especificidades dadas por uma nova organização midiática alteram, então, os processos simbólicos gerados pela maior diversidade temática e de representação.

A circulação de conteúdo na mídia dentro da cultura participativa pode servir a uma variedade de interesses, alguns deles culturais (como promover um sexo ou um artista), outros pessoais (como fortalecer os laços entre amigos), ou políticos (como criticar a construção do gênero e da sexualidade dentro da mídia de massa) e econômicos (como os que servem às necessidades imediatas de indivíduos comuns, assim como aqueles que atendem às necessidades da indústria de mídia (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 62-63).

A forma como o público se relaciona com a história narrada é a grande chave para a vinculação do espectador com a obra ficcional, e nos revela, ainda, a potencialidade desses interesses políticos. Se reconhecer ao assistir uma personagem e se identificar com as ações executadas, com seus desejos e vontades ou com os conflitos vivenciados na trama tira o espectador da websérie de uma postura passiva diante da tela. Se ver representado o estimula a interagir com o universo ficcional. E a construção desse espaço de visibilidade traz fluidez para o regime representacional, deslocando a forma como questões de gênero e sexualidade, por exemplo, eram codificadas há alguns anos em meios como o televisivo.

Com isso, a ficção seriada, em seus novos formatos, tem se constituído como um lugar central para travar embates sociais, culturais e políticos. E, a partir dessa perspectiva, a produção de webséries se torna uma ação de resistência artística e de luta por espaços que normalmente não estão abertos aos LGBT-QIAPN+ nos meios de comunicação tradicionais como a televisão, o cinema e até mesmo as produções dos serviços de *streaming* hegemônicos.

O cenário de profusão dessas produções nos leva a uma reflexão de que os movimentos culturais podem se destacar como importantes espaços de resistência e de luta contra as violências simbólicas e físicas sofridas por grupos minorizados. Ocupar as telas é também ocupar um espaço social, é posicionar a discussão de gênero e sexualidade, seus interditos e suas questões midiaticamente.

O interdito na ficção seriada televisiva brasileira

Por se tratar do formato de ficção que por muitos anos foi o mais consumido no Brasil, a telenovela reflete em suas narrativas os valores próprios da cultura e do tempo no qual ela está inserida. Enquanto o moralismo e o conservadorismo estiverem socialmente vigentes, nas telas das produções audiovisuais estarão estampadas uma representação que traduz o pensamento e o agir da maior parte da audiência e, conseqüentemente, de seus patrocinadores. Isso porque, “acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL, 2016, p. 20).

Reconhecer que as ficções seriadas televisivas fazem parte desse contexto e não são um espaço aberto à representação de formas de se relacionar diferentes da heteronormativa é primordial para compreender o lugar que as mulheres lésbicas, por exemplo, ocupam quando expostas aos meios hegemônicos. Existe um interdito no regime de representação da diversidade sexual e de gênero nas produções audiovisuais brasileiras, em especial nas ficções seriadas televisivas, que tem a telenovela como principal produto audiovisual consumido no país. A constante busca por visibilidade em produtos midiáticos televisivos nos coloca sempre diante da narrativa excepcional. A telenovela – ou qualquer outra produção seriada ficcional – que permite apresentar em sua trama um relacionamento lésbico é ainda exceção e é tratada como tal por todo o conjunto que forma meios e veículos de comunicação, e também pelo próprio público.

A exemplo disso, a partir de um estudo sobre personagens LGBTQIAPN+ em telenovelas exibidas entre 1970 a 2013 nos horários das 18, 19 e 21 horas, catalogando 126 personagens, Fernanda Nascimento (2015) observa que, nas primeiras décadas compreendidas pela pesquisa, eles foram muito mais atuantes em participações esporádicas, sem relevância e, ainda assim, sendo em sua maioria homens e homossexuais, subalternos e numa postura performática, isso quando não eram associados ao vilanismo. As lésbicas contempladas nas tramas eram “enrustidas”, discretas e bem-comportadas, sendo a construção dessas personagens mais velada, sugerida, com insinuações muito sutis. A autora relembra, inclusive, o alto grau de rejeição da audiência, ao ponto de precisar inserir a explosão de um *shopping* na narrativa e matar precocemente o casal formado por Christiane Tortoni e Silvia Pfeifer na novela *Torre de Babel*, de Sílvio de Abreu, em 1998 (ZORZI, 2021).

Daí em diante, de acordo com Nascimento (2015), poucas representações lésbicas foram exploradas nas telenovelas. Elas continuaram invisíveis ou, quando inseridas em tramas, seguiram um padrão que a autora intitula *lesbian chic* – como o casal Clara, interpretada por Giovana Antonelli, e Marina, interpretada por Tainá Müller, na novela *Em Família*, da Globo, em 2021. Ou seja, tais personagens não transgridem as regras pré-estabelecidas do gênero, enquadrando-se mais numa postura aparentemente heteronormativa, o que a pesquisadora atribui a uma representação a serviço da cultura do “homem macho”, do fetiche do homem hétero que se incomoda com a versão “lésbica sapatão” ou “*butch*”.

Essas abordagens veladas a respeito de uma dissidência sexual revelam-se uma mensagem confusa que, se pensarmos pelo viés da transformação social e simbólica ou de uma ruptura da lógica heteronormativa, é mais prejudicial do que benéfica. É esse tipo de representação camuflada que mantém nas mãos das produções midiáticas hegemônicas o poder de ditar o que é aceitável ou não quando se trata do amor romântico entre duas pessoas do mesmo sexo e fortalecem um imaginário coletivo a respeito dessas relações.

Essa realidade vai se conformando e instituindo um cenário em que as questões de gênero, sexualidade, racial, étnica etc. se consolidam como estruturais, e os espectadores, em sua maioria, não reúnem condições de emancipação e, logo, não estão aptos a ressignificar ou recriar sentidos diferentes do que estão hegemonicamente postos.

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do *poder simbólico* através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica (HALL, 2016, p. 193).

Não por acaso, durante muito tempo, grupos minorizados como pessoas pretas, pessoas com deficiência e pessoas LGBTQIAPN+ foram invisibilizados ou inseridos em contextos estereotipados nas telenovelas e na ficção seriada televisiva como um todo. Essa ausência de representação ou de dispositivos de reconhecimento tem uma consequência social aguda, uma vez que essas mediações simbólicas agem diretamente na constituição ou na manutenção de um imaginário social.

É também fatal que a televisão seja manipulada em termos conservadores para garantir a ordem estabelecida, os gostos da classe dominante, da moral vigente. No entanto, a ficção televisiva não é criada por robôs, mas sim por seres humanos, por escritores especializados, por técnicos e artistas, atores, autores que pensam e evoluem. A história da nossa TV está repleta de fenômenos de resistência [...] de autores que introduzem sub-repticiamente no discurso conservador do conjunto as suas palavras de rompimento e novidade (PALLOTTINI, 2012, p. 186).

Com os esforços de alguns autores e diretores para romper essa vigilância moral, é possível identificar algumas alterações nos padrões de personagens e tramas das telenovelas. Esses esforços se somam, ainda, a uma demanda que parte do próprio público, que anseia por um outro tipo de representação nas telas, e forçam a abertura de caminhos para novas abordagens e novos conteúdos.

Esse tensionamento é próprio da materialidade social e mercadológica da televisão e atende a interesses ora econômicos, pela força do mercado e de investidores, ora culturais, pelas demandas do público e de movimentos que compõem a formação de outras forças políticas e sociais. Compreender a complexidade dessa engrenagem vai além de um olhar para o meio e perpassa o entendimento da mediação (MARTÍN-BARBERO, 2009) a partir da qual a televisão opera.

Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado de massivo se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação de diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um *sensorium* que nas elites produz asco (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 299).

E é nesse lugar de contradição e de movimentos que vão e voltam que a televisão, a partir de suas lógicas de produção e de usos, segue sendo transformada e transformando a cultura e sua significação coletiva. Essa realidade não é diferente quando trazemos a perspectiva dos regimes de representação relacionados à sexualidade e aos afetos.

Mais recentemente, já tivemos, por exemplo, em algumas poucas telenovelas a exibição de beijos homossexuais – que, cabe mencionar, não contam com o mesmo tempo de exibição e nem com o mesmo estilo de fotografia e produção de beijos de personagens heterossexuais. São, inclusive, anunciados como uma grande conquista e reverberados por dias nos programas de televisão como uma celebração de transgressão, enquanto se trata apenas de um “selinho” ou de um beijo “não real”.

Se fizermos um breve apanhado das transmissões da Rede Globo, principal produtora da teledramaturgia brasileira, é possível lembrar algumas dessas cenas. A primeira aparição de um beijo gay em horário nobre no principal formato de ficção seriada da emissora aconteceu em 2013, na novela *Amor à Vida* (RELEMBRE..., 2021). Há apenas dez anos, os atores Mateus Solano e Thiago Fragoso protagonizaram essa cena inédita no último capítulo da trama. Já o primeiro beijo lésbico em uma telenovela global² foi exibido no ano seguinte, em 2014, na novela *Em Família*, e foi protagonizado pelas atrizes já mencionadas anterior-

mente. É curioso registrar que o romance se estendeu por longos capítulos, mas apenas em um deles as personagens demonstraram afeto através de um beijo.

A partir desses marcos temporais, as ficções seriadas televisivas na Globo exibiram pelo menos um beijo homossexual por ano em suas novelas. Seguindo em 2015 com o casal Tereza e Estela, interpretado por Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg, que tiveram um beijo exibido no primeiro capítulo da novela *Babilônia*, demarcando um espaço importante para a discussão sobre os casais homoafetivos na terceira idade, mas a audiência conservadora criou resistência à manutenção do núcleo, sobretudo por um claro preconceito geracional relacionado à vivência da sexualidade.

Lembramos também, mais recentemente, o beijo protagonizado por Silvero Pereira e Thommy Schiavo no último capítulo da novela *Pantanal*, em 2022 (SILVERO..., 2022), fato celebrado, já que a produção se tratava de um remake, e em sua primeira versão o personagem Zaquieu não tinha par romântico ao final da novela. No mesmo ano, no último capítulo da telenovela *Além da Ilusão*, foi exibido o beijo entre Plínio (Nikolas Antunes) e Leopoldo (Michel Blois), após a emissora censurar trocas de carinho entre o casal durante a trama e o público pressionar nas redes sociais pela cena do beijo. Outro caso notório, ainda em 2022, na telenovela *Cara e Coragem*, Enzo e Hugo, personagens interpretados por Pablo Sanábio e Rafael Teóphilo, protagonizaram um beijo gay que aconteceu ao longo da trama e não no último capítulo, como habitualmente acontece.

O ano de 2023 também tem se destacado pela aparição de dissidências sexuais nas tramas da Globo. Diferentemente dos demais casos, a novela *Travessia*, de Glória Perez, trouxe para o seu enredo dois casos de assexualidade, com os personagens Caíque (Thiago Fragoso) e Rudá (Guilherme Cabral). Diante da escassez de representação midiática sobre essa orientação sexual, o tema foi também abordado em outros programas da emissora durante o tempo em que a telenovela esteve no ar. Ainda no mesmo ano, em *Mar do Sertão*, foi exibido um discreto “selinho” entre os personagens Eudoro e Casimiro, interpretados por Érico Brás e Lukete, na última cena do último capítulo da novela. Já *Vai na Fé*, de Rosane Svartman, exibiu cenas tanto de um beijo entre dois homens, protagonizado por Yuri (Jean Paulo Campos) e Vini (Guthierry Sotero), quanto de um beijo entre duas mulheres, o casal de personagens Clara (Regiane Alves) e Helena (Priscila Sztajnman). As cenas foram ao ar após repercussão do público nas redes sociais, em especial no Twitter, onde os fãs *shippavam* o casal lésbico por meio do uso da expressão “Clarena”. Em *Terra e Paixão*, telenovela das 21h atualmente no ar, a narrativa dos personagens Ramiro e Kelvin, interpretados por Amaury Lorenzo e Diego Martins, tem se destacado e eles já protagonizaram um “selinho” na trama, que também exhibe algumas trocas de carinho entre os dois. Nas redes sociais, com a expressão “Kelmiro”, o público também pressiona para que o casal se torne realidade na ficção.

É nítido que há um avanço no regime de representação das ficções seriadas nos últimos dez anos. Mas a excepcionalidade de personagens homossexuais, ou mais especificamente de personagens lésbicas nas tramas e o interdito das demonstrações de afeto por meio da corporeidade, dos toques e dos beijos atestam a não naturalização dessas relações e desses corpos na produção midiática hegemônica. Ainda que haja algum nível de representação, ela é pautada e estabelecida por um sistema centrado na heteronormatividade e na branquitude.

Essas mudanças percebidas nas práticas representacionais estão, ainda assim, presas a uma engrenagem complexa que é o sistema televisivo enquanto meio de comunicação de massa – que, por sua vez, está imbricado nas esferas econômica, política e social. Estar imerso em um sistema hegemônico exige que

02 Apesar de a Rede Globo só ter exibido o primeiro beijo entre mulheres em uma novela no ano de 2014, o primeiro beijo lésbico em telenovela nacional ocorreu em *Amor e Revolução*, produção que foi ao ar pelo SBT entre os anos de 2011 e 2012. O beijo foi protagonizado pelas personagens Marcela (Luciana Vendramini) e Mariana (Giselle Tigre) em uma trama que retratava o período da ditadura militar, o que torna a inserção do casal homoafetivo na narrativa um fato ainda mais disruptivo.

pessoas homossexuais estabeleçam suas estratégias de fuga (BONA, 2016), uma busca pela construção de novos modos de significação comportamental e comunicacional que possam transcender os padrões de representação impostos por uma sociedade heteronormativa e patriarcal. É o desafio de se tornar visível, propondo um processo de construção de um regime outro de representação.

Nesse sentido, as webséries lésbicas brasileiras distribuídas em plataformas como o YouTube podem então ser compreendidas como espaços promissores para estratégias discursivo-narrativas de representação desse universo a partir de dispositivos de reconhecimento e identificação, acolhendo a alteridade e a diversidade das histórias desses corpos homoafetivos. Essas tramas produzidas para distribuição na internet, em um sistema próprio do consumo de nichos, revelam subjetividades outras, não acessadas por produções midiáticas hegemônicas.

As webséries lésbicas e as experimentações narrativas

A websérie lésbica *RED*³ (2014) foi uma das produções que alcançou um expressivo engajamento de consumo: o primeiro episódio da primeira temporada tem mais de 1 milhão e 300 mil visualizações no canal da produtora 16 3 Films no YouTube. Projetos como esse impulsionam outros realizadores – sejam eles profissionais com pouca experiência no audiovisual vinculados a produtoras independentes ou grandes corporações midiáticas (ZANETTI, 2013) – a desenvolverem suas produções. Como resultado disso, nos anos seguintes, outras várias webséries lésbicas com números de visualizações expressivos surgiram no circuito de produção, tais como: *Copan* (2015), *SEPTO* (2016), *Esconderijo* (2017), *#Brecha* (2017), *Além de Alice* (2017), *Até você me esquecer* (2017), *Me espera* (2018), *Magenta* (2018), *The Stripper* (2019), *Contos Latentes* (2019), *Madu* (2020), *Who We Are* (2021), *Stupid Wife* (2022) e *Os signos das minhas Ex* (2023).

Essas webséries promovem a visibilidade de pessoas e de sexualidades que historicamente encontram-se em constante processo de apagamento. São produções que atuam diretamente no deslocamento dos sentidos produzidos pela mídia anteriormente, ou seja, que atuam na construção de um novo sentido e uma nova forma de representar esses corpos, reconfigurando elementos do imaginário social.

Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem (LOURO, 2004, p. 17).

A partir de reflexões acerca dessas transgressões relacionadas ao gênero e à sexualidade, as webséries lésbicas podem, e devem, ser vistas enquanto campos de disputa que confrontam a representação e a discursividade de um imaginário social da lesbianidade. Compreender como as relações homoafetivas estão postas simbólica e discursivamente no audiovisual brasileiro, mais especificamente na ficção seriada em meios hegemônicos, nos permite identificar nas produções de webséries lésbicas novas demandas representacionais que alteram, inclusive, a lógica das estruturas narrativas em relação à composição visual, aos conflitos, ao plano diagético e à construção de personagens, por exemplo.

Para contrapor os interditos na representação LGBTQIAPN+ nas produções televisivas, mais notadamente em cenas de beijos, trocas de afeto ou de envolvimento corpóreo, propomos apresentar a estrutura visual de algumas cenas dessa mesma natureza em uma websérie lésbica.

A websérie *SEPTO* é retratada aqui como um exemplo possível de como ficções seriadas criadas para a web podem assumir o papel de fuga das narrativas excepcionais da mídia hegemônica. Essa fuga, aqui

03 “RED conta a história de Mel Beart e Liz Malmo, duas atrizes que se apaixonam em um set de filmagem e levam para a vida real o amor que vivem na ficção. RED é primeira websérie lésbica do Brasil e tem mais de 8 milhões de visualizações em mais de 145 países, contribuindo para a visibilidade LGBTQ e se tornando referência em produção independente para a web” Disponível em: <<https://www.163films.com/home-1#/red-1/>>.

enquanto conceito de Dénetem Bona (2016), se estabelece como uma tática de resistência. Estar imerso em um sistema heteronormativo, por exemplo, exige que grupos minorizados estabeleçam suas estratégias de escape numa busca por tornar visíveis outras subjetividades, propondo um processo de reconstrução de um regime outro de representação.

Para isso, é preciso alguma liberdade para colocar em tela o que normalmente é interditado ou esmagado nos poucos segundos cedidos para as relações homoafetivas nas produções televisivas. São vários os recursos e elementos responsáveis pela constituição da forma, do ritmo e da atmosfera da narrativa. No entanto, é a construção visual que, independentemente de formato, gênero ou janela de exibição, responde, em grande parte, pela formação de vínculo com o espectador nas dimensões emocionais e dramáticas.

No presente artigo, nos limitamos a observar justamente esse aspecto visual, o que aparece em quadro na tela. “A gramática da linguagem cinematográfica está no enquadramento, o ponto de vista da câmera em relação ao que ela vai mostrar” (BAHIANA, 2012, p. 90). E é esse ponto de vista da câmera que, nas produções independentes de webséries, consegue trazer mais representatividade para as mulheres lésbicas.

A definição de *SEPTO* como recorte empírico para evidenciar a visibilidade que as webséries podem dar às relações romântico-afetivas entre mulheres se deu tanto pelo engajamento alcançado, que se destaca ainda mais por não ser essa uma obra produzida no eixo Rio-São Paulo, quanto pela proximidade com a própria produção. Optamos, portanto, pelo recorte de uma amostragem intencional por conveniência, em que há a “seleção de casos ou elementos que estão mais próximos, mais acessíveis ou com os quais é mais fácil ou mais barato trabalhar” (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015, p. 81).

A websérie lésbica *SEPTO* é uma produção potiguar⁴ que alcançou projeção nacional e internacional, tendo participado de 24 festivais e sido premiada como: Melhor Websérie pelo Júri Popular, Melhor Websérie; Melhor Elenco de Drama; Melhor Atriz; e Melhor Direção. Além disso, até o momento da escrita deste texto, são mais de 11 mil seguidores no Instagram e episódios com mais de 100 mil visualizações no canal Brasileiríssimos no YouTube, plataforma onde foi distribuída. A websérie revelou ainda atrizes como Alice Carvalho, que interpretou em 2023 a personagem Dinorah na série *Cangaço Novo* da Amazon Prime, e Priscilla Vilela, que interpretou em 2022 a personagem Adalgiza na telenovela *Travessia*.

A trama é composta por três temporadas e um total de 16 episódios. A primeira temporada, lançada em 2016, foi viabilizada por um financiamento coletivo na plataforma Catarse (DANTAS, 2016) e as duas últimas, lançadas respectivamente nos anos de 2019 e 2020, foram financiadas com o apoio do Programa Rumos Itaú Cultural. Além de estar disponível no canal Brasileiríssimos no YouTube, a websérie é licenciada pelas plataformas REVRV (*streaming* original de Los Angeles, Estados Unidos) e *Personal Pay Web Series* (*streaming* original sediado em Buenos Aires, Argentina).⁵

É na intersecção entre o processo de democratização de produções audiovisuais para internet e a possibilidade de novos regimes de representação nas questões de gênero e sexualidade que obras como *SEPTO* encontram espaço de circulação. A websérie lésbica criada e roteirizada por Alice Carvalho⁶ fortalece narrativas sobre subjetividades próprias, sobre a vivência de uma relação entre duas pessoas do mesmo sexo.

04 A websérie *SEPTO*, “além de fazer uso de expressões locais e assumir o sotaque nordestino [...] chamou atenção por apresentar como protagonista uma mulher lésbica, abordando a relação homoafetiva de uma forma que foge aos estereótipos e representações habituais” (COELHO; LACERDA, 2020).

05 Informações disponibilizadas pelo Coletivo Caboré Audiovisual. Disponível em: <<https://www.caboreaudiovisual.com.br/septo>>.

06 Na primeira temporada, Alice Carvalho assina o roteiro com Aureliano Medeiros e Frank Aleixo. Já na segunda temporada, o trio de roteiristas recebe a companhia de Vitória Real na escrita. E na terceira e última temporada, Alice e Vitória assinam o roteiro juntas. A ficha técnica completa é disponibilizada pelo Coletivo Caboré Audiovisual. Disponível em: <<https://www.caboreaudiovisual.com.br/septo>>.

A websérie conta a história de Jéssica (Alice Carvalho), uma triatleta de carreira promissora e que tem a vida regrada pelo seu pai, e do seu encontro com Lua (Priscilla Vilela), uma mulher de espírito livre, dona de um albergue e escolinha de surf. A narrativa gira em torno de conflitos psicológicos de Jéssica, que ao longo da trama precisa lidar com a descoberta de um câncer, com o alcoolismo do pai e com o desenrolar do seu romance homoafetivo.

O fato de a websérie tratar a relação romântica de Jéssica e Lua de maneira natural é, por si só, uma fissura nos padrões heteronormativos de representação das produções midiáticas, em especial as veiculadas nos meios de comunicação de massa como o televisivo. A ausência da necessidade da interdição do beijo, do afeto público ou mesmo das cenas de sexo entre mulheres é, em essência, algo disruptivo.

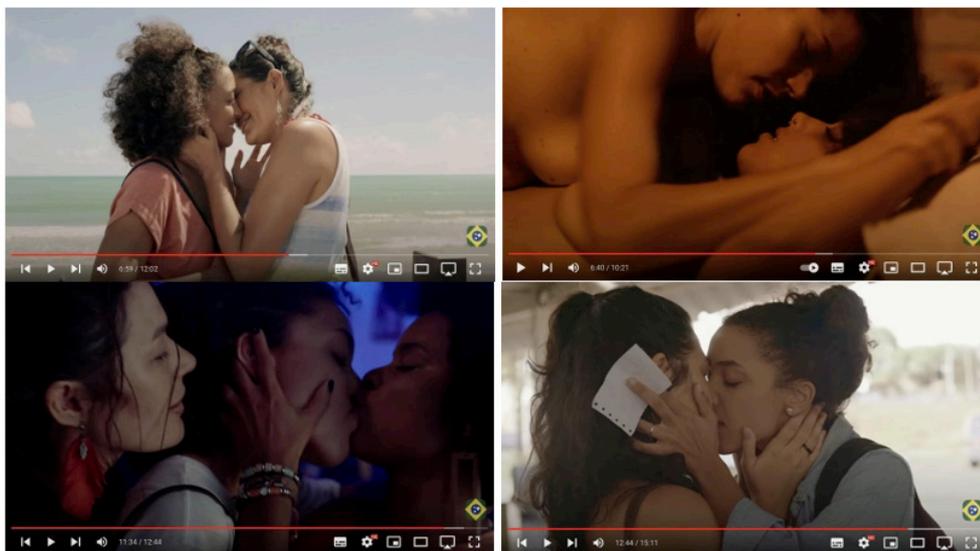


Figura 1: Cenas de beijos e sexo na websérie lésbica *SEPTO*

Fonte: Capturas de tela realizadas pelas autoras dos episódios disponíveis no canal Brasileiríssimos do YouTube, on-line, 2023.

As capturas de tela (Figura 1) aparecem aqui para consolidar a existência dessa ruptura na televisualidade e na visibilidade de romances lésbicos em produções para internet. É possível perceber a transgressão na gramática cinematográfica só de adentrarmos na dimensão visual. A imagem superior esquerda é do episódio “A chave do portal”, o quinto da segunda temporada de *SEPTO*. O episódio se inicia com uma conversa entre as protagonistas e é a partir disso que acontece o estreitamento definitivo da relação entre as duas. Ao total, a sequência tem mais de 6 minutos de duração, perpassa por quase todo o episódio e culmina no momento em que Lua pede Jéssica em namoro com um anel de coco, acessório muito usado por mulheres lésbicas no Rio Grande do Norte e que, muitas vezes, representa a consolidação de um relacionamento. Toda a sequência acontece no calçadão da praia, local público onde normalmente não acontecem cenas de demonstração de afeto entre duas mulheres em ficções televisivas. Contudo, é nesse cenário, em frente ao mar e enquadradas em plano médio, que as protagonistas se beijam e seguem a cena passeando de mãos dadas.

Já a imagem superior direita compõe o primeiro episódio da segunda temporada, intitulado “Oi, Sumida!”. A sequência se inicia no quinto minuto do episódio com a chegada de Jéssica na casa de Lua, que a recebe com um beijo. A cena do beijo permanece em tela por 8 segundos e é captada em dois planos: o primeiro, um plano médio aberto; e o segundo, um plano médio fechado. As personagens saem da tela

ocupando este último enquadramento, e na cena seguinte reaparecem também em plano médio fechado, dessa vez no quarto de Lua, onde a cena de sexo acontece. A cena de sexo tem 1 minuto e 2 segundos de duração e é composta por 21 planos, todos próximos, que enfatizam as trocas de beijos e os movimentos entre os corpos de Jéssica e Lua. O número de cortes, recurso da montagem, traz dinamicidade para a cena e acentua também a intensidade da ação das protagonistas.

No episódio 2 da segunda temporada, intitulado “À Lua”, acontece a apresentação da personagem Ana Paula, uma amiga e ex-namorada de Lua. A imagem inferior da esquerda da Figura 1 coloca em tela as três personagens. Vale ressaltar aqui que a trama faz referência a um elemento que rompe com a lógica das relações heteronormativas e que, normalmente, não é retratado em produções televisivas ou hegemônicas: o relacionamento aberto ou a não monogamia. A sequência em que a imagem acima foi captada tem duração aproximada de 2 minutos. Ela se inicia com Ana Paula, Lua e Jéssica bebendo *shots* de tequila em um brinde no aniversário de Lua e culmina em um beijo triplo das personagens, depois de beijos entre Lua e Jéssica, Lua e Ana Paula e Jéssica e Ana Paula. A cena dos beijos se inicia com um plano médio, mas conforme o envolvimento entre as personagens vai acontecendo, a câmera as enquadra em planos próximos e closes. O ambiente em que acontece a cena é festivo, tem como cenário uma espécie de boate e durante toda a sequência, outros casais lésbicos também aparecem na tela dançando e se beijando, o que reforça a forma natural com que esses relacionamentos são tratados na narrativa.

Por fim, a imagem inferior direita da Figura 1 faz parte do episódio final da produção, intitulado “Até logo”, que se trata da última sequência da websérie, se passa na rodoviária e tem uma duração aproximada de 4 minutos. Os enquadramentos utilizados no momento em que Jéssica e Lua estão em tela são o plano americano e o plano médio. No início da cena em que se despedem, as protagonistas aparecem mais uma vez caminhando de mãos dadas em local público, reforçando a naturalidade da existência da relação. O plano seguinte, em que acontece o último beijo entre elas, tem duração de 20 segundos, e vemos em tela um enquadramento em plano médio fechado mais próximo que os demais planos que vinham sendo trabalhados durante a sequência.

Esses fragmentos visuais recortados de *SEPTO* nos colocam diante da possibilidade de uma produção audiovisual tratar de maneira natural uma relação homoafetiva, sem interditos, com tempos de tela para beijos, sexo e demonstração pública de afeto da mesma forma com que são tratadas as cenas das relações heterossexuais nas telenovelas ou em qualquer outra produção televisiva ou cinematográfica.

Essa realidade aqui apresentada de ter as relações lésbicas exibidas na tela em planos próximos acionam, ainda, a função emotiva da linguagem, regula a criação de vínculos e aproxima o espectador da obra. É um retrato de como a prática representacional da lesbianidade nas webséries recusa o regime de representação hegemônico pautado pela heteronormatividade.

Considerações finais

Enquanto as ficções seriadas televisivas optam pela excepcionalidade das relações homoafetivas, colocando-as no lugar de fora do comum e as inserindo pontualmente em apenas poucas tramas, algumas propostas de webséries ocupam um lugar de fuga dessa narrativa excepcional. A inversão dessa ordem age no campo do simbólico e tem poder de redefinir territórios, bem como de reposicionar o olhar e a postura de meninas e mulheres lésbicas que têm a oportunidade de verem suas afetividades representadas nas telas.

Ao inaugurar novas possibilidades de representação e de visibilidade de relações homoafetivas, as webséries lésbicas provocam uma fissura na herança midiática heteronormativa, em especial das ficções seriadas televisivas. E, por características próprias do formato, convidam o espectador a uma maior aproximação com a trama e com as personagens, alterando a lógica de consumo audiovisual e tecendo novas construções simbólicas na medida em que se consolidam enquanto produto da mídia.

RED (2014), *Copan* (2015), *SEPTO* (2016), *Esconderijo* (2017), *Magenta* (2018), *The Stripper* (2019), *Madu* (2020), *Who We Are* (2021), *Stupid Wife* (2022) e *Os signos das minhas Ex* (2023) são apenas algumas das narrativas lésbicas contadas no formato de websérie e que propiciam essa experiência de tensionar as questões de gênero e sexualidade em produções midiáticas. A profusão de obras como essas no cenário audiovisual independente brasileiro chama a atenção no quesito quantitativo, mas também no quesito qualidade técnica de produção e, mais ainda, em termos de audiência.

É a cultura de nichos que potencializa o sucesso e a circulação de obras como essas, a partir da democratização das ferramentas de produção e distribuição digital, bem como de um sistema colaborativo de produção e de compartilhamento de conteúdo na internet. Além de *SEPTO*, obra em destaque neste artigo, outro exemplo disso é a websérie lésbica brasileira *Stupid Wife*. Lançada em 2022, a produção registra mais de 5 milhões de visualizações em seu primeiro episódio disponibilizado no YouTube, e mais de 4 mil comentários sobre a trama e as personagens. A websérie coleciona, ainda, perfis de fã-clubes em mídias sociais com o Instagram, alguns com mais de 30 mil seguidores.

Além dos canais das produtoras, comumente hospedados no YouTube, as webséries costumam ter perfil em mídias sociais. Soma-se, ainda, a esse circuito de compartilhamento os perfis criados para divulgar conteúdos lésbicos no Instagram, realizando uma curadoria de produções, sejam elas televisivas, cinematográficas ou para a internet, ou de acontecimentos cotidianos que envolvem mulheres lésbicas e bissexuais brasileiras que estão na mídia. E existem também comunidades ou canais em aplicativos de mensagens, como o Telegram, exclusivos para a divulgação de produções audiovisuais lésbicas tanto brasileiras quanto internacionais.

Todo esse movimento existente em torno das produções ficcionais seriadas para a web aponta para uma possibilidade de resignificação, de alteração de um regime de representação midiático. As webséries se apresentam como estratégias para manter questões de gênero e sexualidade presentes nas telas e contestar o imaginário social sobre as relações homoafetivas.

Interessa-nos, nesse processo, um olhar sobre as questões de gênero, uma compreensão sobre feminismos, sexualidade e desejo. “Retomar o poder sobre seu corpo afetivo e sua sexualidade é um modo de propor ações decoloniais artísticas que potencializam a existência das mulheres” (CARRERA; MEIRINHO, 2020, p. 76). E, nesse contexto, é preciso compreender ainda que as constituições de comunidades são móveis, se configurando de acordo com marcadores geográficos, de gênero, classe, raça etc. e a partir de aceitações e recusas que envolvem suas pautas.

Mesmo não sendo o objetivo desta investigação, por termos o entendimento de que o sistema de opressão acontece envolvendo todos esses demarcadores (DAVIS, 2016; hooks, 2022), identificamos durante esta breve pesquisa que as produções de webséries ficcionais lésbicas brasileiras avançam nas práticas representacionais da orientação sexual, mas ainda deixam a desejar na construção de uma representação de raça e classe. E não apenas isso: há ainda uma centralidade na representação de corpos magros, os mesmos padrões cultuados pela produção midiática hegemônica e que, conseqüentemente, são os mais aceitos socialmente.

Essa percepção abre espaço para outras discussões e pesquisas, como a que está em andamento no processo de doutoramento de uma das autoras deste texto. É possível e necessário que futuras publicações discorram sobre esses outros regimes de visibilidade – que ainda são interditados, inclusive, em produções independentes ou de veiculação em mídias não hegemônicas – e apresentem uma contribuição consistente a respeito da ausência dessas representações também nas webséries LGBTQIAPN+.

Por ora, nosso escopo imputa um caráter mais restrito à forma como as webséries lésbicas tornam-se uma fuga da narrativa excepcional – narrativa esta estampada nas produções televisivas e dotadas de interditos no que se refere aos afetos das relações homoafetivas. O cerne da questão está na compreensão das webséries como espaços de resistência e de luta por novos regimes de representação nos quesitos de gênero e sexualidade.

Referências

- ANDERSON, C. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. São Paulo: Elsevier Brasil, 2006.
- BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BONA, D. T. **A arte da fuga**: dos escravos fugitivos aos refugiados. [S.l.]: [s.n.], 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/438170205/A-Arte-Da-Fuga-Denetem-Touam-Bona>>. Acesso: em 4 fev. 2023.
- CARRERA, F.; MEIRINHO, D. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27572/pdf> Acesso em: 6 fev. 2023.
- CIRNE, L. **Repensando o telejornalismo a partir da digitalização da TV**: em busca de formatos interativos. 2014. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- COELHO, D.; LACERDA, J. A produção de conteúdo audiovisual para a web: circulação e consumo da websérie *SEPTO*. In: SATLER, L. L. (Org.). **Pesquisa em arte, audiovisual e performances**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2020.
- DANTAS, P. **Websérie SEPTO**, 2016. Disponível em: <<https://www.catarse.me/septowbs>> Acesso em: 10 mar. 2023.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- FIGUEIREDO, C. D.; LINS, G. A. 2015. Webséries ou séries na web? Uma discussão a partir da noção de interação. **Revista GEMINIS**, v. 6, n. 1, p. 205-223, 2015. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/226>>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- hooks, B. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**: onde a velha e a nova mídia colidem. São Paulo: Aleph, 2009.
- _____.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.
- LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, 2003.
- LOURO, G. L. **O corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MORALES MORANTE, F.; HERNÁNDEZ, P. La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. **Revista Comunicación**, Sevilla, v. 1, n. 10, p. 140-149, 2012. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2012/106641/comunicacion_a2012v1n10p140.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.

NASCIMENTO, F. **Bicha (nem tão) má**: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida. 2015. 226 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

NORONHA, C. E. Comércio de teledramaturgia no exterior populariza tramas nacionais e constrói visão sobre o país. **Centro de Crítica da Mídia**, 11 nov. 2021. Disponível em: <<https://blogfca.pucminas.br/ccm/comercio-de-teledramaturgia-no-externo-populariza-tramas-nacionais-e-construi-visao-sobre-o-pais/>> Acesso em: 14 mar. 2023.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RED. Disponível em: <<https://www.163films.com/home-1#/red-1/>> Acesso em: 10 mar. 2023.

RELEMBRE BEIJOS GAYS que fizeram história na televisão brasileira. **Estadão**, 8 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/tv/relembre-os-beijos-gays-que-fizeram-historia-na-televisao-brasileira/>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SEPTO. Disponível em: <<https://www.caboreaudiovisual.com.br/septo>> Acesso em: 10 mar. 2023.

SILVERO PEREIRA FALA sobre beijo gay no último capítulo de Pantanal. **Correio Braziliense**, 8 out. 2022. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2022/10/5042973-silvero-pereira-fala-sobre-beijo-gay-no-ultimo-capitulo-de-pantanal.html>> Acesso em: 14 mar. 2023.

ZANETTI, D. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. **Revista GEMINIS**, v. 4, n. 1, p. 69-88, 2013. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/128>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ZORZI, A. C. “Torre de Babel”: explosão trouxe discussão de homofobia em 1998. **Estadão**, 3 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/tv/torre-de-babel-explosao-trouxe-discussao-de-homofobia-em-1998/>> Acesso em: 14 mar. 2023.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho do estudo

Vanessa Paula Trigueiro Moura e Lívia Cirne

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Vanessa Paula Trigueiro Moura e Lívia Cirne

Redação do manuscrito

Vanessa Paula Trigueiro Moura e Lívia Cirne

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Vanessa Paula Trigueiro Moura e Lívia Cirne

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

Não se aplica.

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.