



ESCOLA SUPERIOR  
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

# Representação da comunidade LGBTQIA+ nas séries de ficção nacional da RTP

ÂNGELO FILIPE CARROLA OLIVEIRA

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientadora:

Professora Doutora Vanda de Sousa  
Escola Superior de Comunicação Social

Coorientadora:

Professora Especialista Ana Varela  
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2023

“Vive!

Vive a maravilhosa vida que há em ti!

Não percas nada.

Procura sempre novas sensações.

Não tenhas medo de nada.”

– Oscar Wilde

## ÍNDICE DE CONTEÚDOS

DECLARAÇÃO .....	VI
RESUMO .....	VII
PALAVRAS-CHAVE .....	VII
ABSTRACT.....	VIII
KEYWORDS .....	VIII
AGRADECIMENTOS .....	IX
1. INTRODUÇÃO .....	10
2. ESTADO DA ARTE .....	14
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	17
3.1. Estudos de representação .....	17
3.2. A televisão e a indústria cultural.....	19
3.3. Estudos televisivos .....	24
3.3.1. História e evolução da televisão .....	25
3.3.2. Paleotelevisão, neotelevisão e hipertelevisão .....	29
3.3.3. Mercado <i>streaming</i> .....	32
3.3.4. História e missão da RTP.....	36
4. DRAMATURGIA .....	38
4.1. Argumento.....	39
4.2. <i>Ethos, pathos e logos</i> no argumento .....	41
4.3. Conceito de personagem .....	43
4.4. Série e websérie.....	46
5. COMUNIDADE LGBTQIA+ .....	49
5.1. História do movimento LGBTQIA+.....	49
5.2. Sexo, género, identidade e expressão de género e orientação sexual .....	53
5.3. Dados de discriminação LGBTQIA+.....	56
5.4. Legislação LGBTQIA+ .....	57
6. PERSONAGENS LGBTQIA+ EM SÉRIES DA RTP PLAY .....	59
6.1. Identificação das personagens LGBTQIA+ .....	62
6.2. Descrição do objetivo e desfecho narrativos das personagens.....	63
6.3. Análise da intervenção de outras personagens na narrativa.....	68

6.4. Verificação da existência de algum tipo de discriminação e/ou violência contra personagens LGBTQIA+.....	69
6.5. Utilização de estereótipos na representação de personagens LGBTQIA+ .....	74
6.6. Reconhecimento de referências sociais e culturais na narrativa.....	77
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	78
REFERÊNCIAS .....	89
99	
ANEXOS.....	99
Anexo 1. ILGA Europe – Rainbow Map 2023.....	100
Anexo 2. Tabela 1: #CasadoCais (Temporada 1).....	101
Anexo 3. Tabela 2: #CasaDoCais (Temporada 2).....	102
Anexo 4. Tabela 3: 5Starz (Temporada 1) .....	103
Anexo 5. Tabela 4: Rui (Temporada 1).....	104
Anexo 6. Tabela 5: Identificação das personagens LGBTQIA+ .....	105
Anexo 7. Atuação de Glória (Rui, Temporada 1, Episódio 1) .....	106
Anexo 8. Tabela 6: Descrição do objetivo e desfecho narrativos das personagens .....	107
Anexo 9. Ema chega a Lisboa (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 1) .....	108
Anexo 10. Ema muda de visual (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 1).....	109
Anexo 11. Tabela 7: Análise da intervenção de outras personagens na narrativa.....	110
Anexo 12. Tabela 8: Verificação da existência de algum tipo de discriminação e/ou violência contra personagens LGBTQIA+ .....	111
Anexo 13. Ema após ser assediada na discoteca (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 5).....	112
Anexo 14. Jay é ameaçado pelo namorado (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4)	113
Anexo 15. Jay e Alex fazem uma sessão fotográfica (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 3).....	114
Anexo 16. Vera é ameaçada pelo produtor de talentos (5Starz, Temporada 1, Episódio 5).....	115
Anexo 17. Tabela 9: Utilização de estereótipos na representação de personagens LGBTQIA+ .....	116
Anexo 18. Ema usa cabelo curto e azul e roupa associada ao género masculino (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 2) .....	117

Anexo 19. Bea usa cabelo comprido e roupa justa (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 5).....	118
Anexo 20. Jay usa cabelo comprido e loiro, roupa e acessórios associados ao género feminino (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4) .....	119
Anexo 21. Alex usa cabelo comprido (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 10) .....	120
Anexo 22. Vera maquilha-se (5Starz, Temporada 1, Episódio 3) .....	121
Artigo 23. Vera usa roupa curta e justa enquanto tira selfies no espelho (5Starz, Temporada 1, Episódio 3).....	122
Artigo 24. Rui sozinho em casa (Rui, Temporada 1, Episódio 1) .....	123
Anexo 25. Tabela 10: Reconhecimento de referências sociais e culturais na narrativa	124
Artigo 26. Bandeira LGBTQIA+ utilizada como elemento decorativo (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 10).....	125
Artigo 27. Jay faz uma maquilhagem a uma cliente inspirada em Trixie Mattel (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 9).....	126
Artigo 28. Alex em drag queen, inspirado em Marilyn Monroe (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4).....	127
Artigo 29. Bea veste-se de Frida Kahlo (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4) ....	128
Anexo 30. Vera torna-se mediaticamente famosa quando faz uma entrega de pizza a Sócrates (5Starz, Temporada 1, Episódio 3).....	129
Anexo 31. Obra A Noite Estrelada, de Vicent Van Gogh .....	130

## DECLARAÇÃO

Declaro ser autor(a) deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Ângelo Filipe Carrola Oliveira

Ângelo Filipe Carrola Oliveira

## RESUMO

O serviço público de televisão desempenha um papel fundamental relativamente à construção de significados sociais e culturais. Em Portugal, a RTP assume-se como a estação de serviço público para toda a sociedade, incluindo maiorias e minorias. Com a criação da RTP Play, a televisão pública portuguesa passou a estar disponível, gratuitamente, através da plataforma de *streaming*. A comunidade LGBTQIA+, marcada historicamente por avanços e recuos constantes, encontrou nas webséries de ficção uma forma de se fazer ouvir, através da criação de personagens que refletem a luta constante das minorias sexuais e/ou de género. Desta maneira, os objetivos desta investigação passam por compreender a forma como a comunidade LGBTQIA+ é representada em webséries portuguesas da RTP Lab. Os resultados alcançados aferem que a representação de pessoas de minorias sexuais e/ou de género nas webséries *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui* é feita com base em estereótipos, arcos narrativos inovadores, episódios de discriminação e violência e várias referências culturais. Assim, a RTP deve continuar a produzir conteúdo com temática LGBTQIA+ de forma a combater preconceitos socialmente estabelecidos, contribuindo para a educação e formação contínua da sociedade portuguesa.

## PALAVRAS-CHAVE

Representação; Televisão; Streaming; RTP; Ficção; Personagens; Comunidade LGBTQIA+.

...

## **ABSTRACT**

Public service television plays a key role in the construction of social and cultural meanings. In Portugal, RTP assumes itself as the public service station for the whole society, including majorities and minorities. With the creation of RTP Play, portuguese public television is now available for free through the streaming platform. The LGBTQIA+ community, historically marked by constant advances and setbacks, has found in fictional webseries a way to make itself heard, through the creation of characters that reflect the constant struggle of sexual and/or gender minorities. Therefore, the objectives of this research are to understand how the LGBTQIA+ community is represented in portuguese RTP Lab webseries. The results show that the representation of people from sexual and/or gender minorities in the webseries *#CasaDoCais*, *5Starz* and *Rui* is based on stereotypes, innovative narrative arcs, episodes of discrimination and violence and several cultural references. Thus, RTP should continue to produce LGBTQIA+ themed content in order to combat socially established prejudices, contributing to the education and continuing training of portuguese society.

## **KEYWORDS**

Representation; Television; Streaming; RTP; Fiction; Characters; LGBTQIA+ community.

...

## **AGRADECIMENTOS**

Às minhas orientadoras, Professora Vanda de Sousa e Professora Ana Varela, por toda a dedicação e empenho incansáveis. Desde o primeiro dia desta jornada, mostraram-se disponíveis para me ouvir, ajudar, ensinar, partilhar conhecimento, debater abordagens e analisar pontos de vista. Acreditaram na realização deste trabalho do início ao fim.

Aos meus pais, a quem serei eternamente grato por tudo. À minha mãe, que me ensinou a força da resiliência e da coragem e, principalmente, nunca me deixou baixar os braços nos momentos mais difíceis. Ao meu pai, que continua a provar, todos os dias, que é possível melhorar a versão mais aprimorada de nós mesmos. À minha irmã, que me enche de orgulho e felicidade com o seu crescimento contínuo.

Aos meus avós, por todos os conselhos sábios, momentos passados juntos e recordações infinitas. As vossas histórias nunca serão esquecidas.

Ao Henrique, por todo o companheirismo incondicional, conversas mirabolantes, desabafos sem sentido e momentos inolvidáveis. Partilhamos aprendizagens, sonhos, lutas, vitórias e derrotas. Criamos vida e muito amor. Obrigado por seres a minha âncora.

Aos meus amigos, que me tornam um ser humano completo. À Beatriz Mota, amiga que considero irmã, por ser o meu porto de abrigo, companheira de desabafos, risos, almoços, jantares, sessões de cinema e portadora de muita paciência e amabilidade. À Beatriz Correia, por todos os lanches, confidências, opiniões sinceras, momentos de grandes emoções (do riso ao choro) e viagens inesquecíveis. À Carolina Morais, pela presença constante, risos contagiantes, partilhas sinceras e memórias de infância que se prolongarão até à nossa velhice. À Leonor Pires, Mariana Pereira, Pedro Sousa, Matilde Paulo Rato, Carolina Salgado, Mathilde Amaral, Matilde Mesquita, Rodrigo Clemente e Inês Gaiola por todas as memórias e aprendizagens.

Às minhas médicas Catarina Paiva e Isabel Fineza. Sem elas este trabalho nunca teria sido realizado.

A todos os familiares, amigos, colegas e professores que se cruzaram comigo e, inevitavelmente, marcaram a pessoa que sou hoje.

# 1. INTRODUÇÃO

A relevância da presente investigação<sup>1</sup> prende-se com o facto de os meios de comunicação social desempenharem um papel fundamental na perceção da sociedade em geral e sobre determinados grupos sociais, em particular. Partindo da consciência de que a cultura mediática tende a ser um indicador fiável do nível de aceitação de minorias sociais<sup>23</sup>, quer quando funcionam como veículos de confirmação da exclusão, quer quando contribuem para a visibilidade social, urge que nos interroguemos se estão a ser representadas pelo silêncio, pelo estereótipo ou promovendo uma construção identitária verídica (Sahin, 2021, p. 216-217). O Princípio da Igualdade é assinalado e estabelecido pela Constituição da República Portuguesa (2017)<sup>4</sup>:

Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei. Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual (p. 13).

Em Portugal, os dados mais recentes<sup>5</sup> referentes à discriminação de pessoas LGBTQIA+ são do ano de 2019. A análise é feita pelo Observatório da Discriminação Contra Pessoas LGBTI+ e pela ILGA – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo. Segundo o relatório divulgado, cerca de metade das situações denunciadas constituem crimes ou incidentes motivados pelo ódio contra as pessoas LGBTQIA+. Os episódios de

---

<sup>1</sup> A presente investigação foi realizada com base na 7.<sup>a</sup> edição das normas APA (*American Psychological Association*), conforme consta no site da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS) à data de 1 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.escs.ipl.pt/escola/servicos/biblioteca/norma-apa-abreviado>.

<sup>2</sup> A Declaração das Nações Unidas para as Minorias não apresenta um conceito internacional para o conceito de “minorias sociais”. O termo abrange vários grupos sociais e, uma vez que as minorias num país são as maiorias noutra, toma-se desafiante construir uma definição sobre quais os indivíduos que constituem as minorias. Os grupos minoritários seguem um critério em comum: são pessoas sem oportunidade social e sem voz na organização política da sociedade onde estão inseridas e excluídas (Nações Unidas, 2010, pp. 3-4)

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/MinorityRights\\_sp.pdf](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/MinorityRights_sp.pdf).

<sup>4</sup> Disponível em: <http://fra.europa.eu/en/law-reference/constituicao-da-republica-portuguesa-19>.

<sup>5</sup> À data da realização deste trabalho, junho de 2023.

discriminação acontecem em vários contextos e diferentes grupos etários, no entanto, apenas um terço apresentou uma queixa junto das entidades responsáveis, alegando desvalorização, desconhecimento ou descrença no seu papel. Na maioria das situações, as testemunhas optaram por não intervir (ILGA, 2020, p. 3). Tendo em conta estes dados, é pertinente analisar a visibilidade dada à comunidade LGBTQIA+ na ficção televisiva portuguesa, indagando de que forma são representados os vários estereótipos, preconceitos e episódios discriminatórios deste grupo social.

Assim, a pergunta de partida formulada é: De que forma foi realizada a representação da comunidade LGBTQIA+ nas séries de ficção portuguesa exibidas pela RTP Play, entre 2010 e 2022?

Desta forma, foram delineados os seguintes objetivos da investigação:

- Averiguar a relação entre o aumento dos serviços de *streaming* e a representação das pessoas de minorias sexuais e/ou de género nas webséries de ficção da RTP Lab;
- Verificar se as personagens LGBTQIA+ das webséries de ficção da RTP Lab são representadas com base em estereótipos;
- Analisar a existência de algum tipo de preconceito, discriminação ou violência contra as personagens de minorias sexuais e/ou de género nas webséries de ficção da RTP Lab;
- Comparar a realidade da comunidade LGBTQIA+ em Portugal com as personagens das webséries de ficção da RTP Lab.

No presente trabalho, foram utilizados o método crítico, que se baseia na observação crítica de acontecimentos, e o método analítico, que procura detalhar fenómenos complexos. Sendo a investigação empírica, a recolha de dados parte de observações diretas, com base numa fundamentação teórica (Coelho, 2013, pp. 7-10). Para o efeito, foram seleccionadas três webséries do catálogo da RTP Lab, das quais foram analisadas seis personagens de minorias sexuais e/ou de género.

A análise de conteúdo é uma técnica de investigação utilizada para a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação. O principal objetivo desta forma de análise é alcançar conhecimentos relativos às condições da produção, isto é, analisa a intencionalidade da produção de uma mensagem, avaliando as

estruturas semânticas, linguísticas, psicológicas e sociológicas (Bardin, 1977, pp. 34-37; Coelho, 2013, pp. 46-47).

A análise conceitual estabelece a existência e a frequência de contextos numa obra; a análise relacional estuda a presença (ou ausência) de uma determinada característica (foca-se no tema, na novidade, no interesse e na importância); e a análise temática associa diversas categorias e subcategorias a unidades de registo dos elementos da obra. A análise de conteúdo consiste na determinação de diversas unidades de registo, como a semelhança, diferença, comparação, ordenação e repetição (Coelho, 2013, pp. 48-56).

A relação entre os dados obtidos e a fundamentação teórica atribui sentido à interpretação. As interpretações, provenientes da validade e fiabilidade dos resultados, permitem conhecer e entender certas afirmações, aparentemente superficiais, sobre o tema em estudo, neste caso, a representação de personagens LGBTQIA+ em séries de ficção da RTP Play (Coelho, 2013, pp. 60-62).

A análise de conteúdo organiza-se em três fases distintas: pré-análise; exploração do material; tratamento, inferência e interpretação dos resultados. A pré-análise inclui a escolha das obras a analisar, a formulação de hipóteses e objetivos e a elaboração de indicadores que organizem e fundamentem a interpretação. A exploração do material é a fase da análise, momento em que se dá a administração sistemática das decisões tomadas anteriormente. Durante a fase de tratamento, inferência e interpretação dos resultados, os dados alcançados são confrontados com o material de dimensão teórica (Bardin, 1977, pp. 95-102).

A presente investigação foi estruturada em sete partes distintas:

1. **Introdução:** clarifica a pertinência e enquadra o estudo no audiovisual. Explora a motivação subjacente à escolha do tema e o seu contexto, apresenta os principais conceitos, a pergunta de partida e a metodologia utilizada;
2. **Estado da arte:** procede-se à verificação dos estudos já produzidos sobre esta temática, em contexto nacional e internacional;
3. **Enquadramento teórico:** dividido em três grandes campos:
  - 3.1. **Estudos de representação:** pautam o conceito de representação, nomeadamente representação social e representação cultural, que ganha força com a criação da televisão, através da fundamentação teórica de Stuart Hall (1980) e Pierre Bourdieu (1997; 2006);

- 3.2. A televisão e a indústria cultural:** com base na análise do conceito de cultura, por Stuart Hall (1997), remete-se para a criação de significados que ganham sentido em diversas modalidades da sociedade, como explica John Thompson (2011). Miguel Ruivo (2004) defende que a televisão funciona como um veículo de disseminação destes símbolos, que ganham força com as novas tecnologias de comunicação e informação digital;
- 3.3. Estudos televisivos:** análise da evolução histórica da televisão, tendo em conta os termos de paleotelevisão e neotelevisão, cunhados por Umberto Eco (1984) e Nicholas Negroponte (1996), até aos dias atuais do *streaming*. Com base em Lopes da Siva e Vasco Hogan Teves (1971) recorda-se a história e a missão da RTP;
- 4. Dramaturgia:** Jean-Claude Carrière (2016), Joseph Campbell (1949), Syd Field (2003) e John Yorke (2010) são confrontados com os conceitos de drama, narrativa e personagem, conectados com os termos de *ethos*, *pathos* e *logos* por Aristóteles (2016) e Doc Comparato (1995). A ficção como lugar, veículo, construção e representação de identidades, ganha forma com as noções de série e websérie, com a fundamentação teórica de Guto Aeraphe (2013) e Whitney Monaghan (2017);
- 5. Comunidade LGBTQIA+:** Barry Adam (1995) e Ana Cristina Santos (2018) enumeram os pontos fundamentais da história dos movimentos das minorias sexuais e/ou de género a nível internacional e nacional. Todos os conceitos inerentes à comunidade LGBTQIA+ são apresentados por Sandra Saleiro, Nélon Ramalho, Moisés Menezes e Jorge Gato (2022). Os dados referentes à discriminação e violência chegam através da ILGA Portugal (2019) e ILGA Europe (2023) e a Comissão Europeia contra o Racismo e a Intolerância (2018) recorda a legislação portuguesa a favor desta minoria social;
- 6. Personagens LGBTQIA+ em séries da RTP:** análise de conteúdo das séries *#CasaDoCais* (2017-2019), *5Starz* (2021) e *Rui* (2022), da RTP Lab, e das personagens pertencentes a minorias sexuais e/ou de género, de acordo com os pontos de análise delineados;

7. **Considerações finais:** cruzamento de informações entre o material teórico que fundamenta o trabalho e a análise realizada, de forma a responder à pergunta de partida da investigação.

## 2. ESTADO DA ARTE

Com publicação em língua portuguesa, foram encontradas três grandes áreas de reflexão sobre a comunidade LGBTQIA+: a sua representação no meio jornalístico (Rodrigues, 2019), na área do marketing (Gaspar, 2019) e da publicidade (Gomes, 2021). Outra publicação estuda a convergência entre a televisão e o *online* (Alvim, 2020).

Suportando-se numa metodologia de trabalho com base na análise de dados quantitativos e qualitativos, o estudo levado a cabo por Rodrigues (2019) relaciona a evolução do movimento LGBTQIA+ em Portugal e a influência dos meios de comunicação social, enquanto divulgadores e moldadores de ideias, concluindo que o aumento de notícias que representam de forma positiva a comunidade LGBTQIA+ pode conduzir a uma maior aceitação social e cultural das minorias sexuais. Assim, ao jornalista caberá noticiar e entender a diversidade como um valor a seguir. Deve também existir maior cuidado e rigor na escrita dos artigos e mais profissionais especializados na cobertura noticiosa de temáticas relacionadas com as minorias sexuais (Rodrigues, 2019, pp. 56-81).

A utilização do marketing como ferramenta para dar resposta a problemas sociais, nomeadamente o preconceito LGBTQIA+, foi estudado por Gaspar (2019) que fez uso da metodologia qualitativa e da análise etnográfica para examinar a websérie *#CasaDoCais*. As reflexões defendem que a equipa da websérie pretendia conceder uma maior representatividade e pluralidade da comunidade LGBTQIA+ em Portugal, enquanto a RTP não se guiou por nenhuma agenda social na produção e divulgação. A análise verificou que a obra *#CasaDoCais* contribuiu para alterar perceções face à comunidade LGBTQIA+, porém por se tratar de uma websérie, o seu público é uma população mais jovem e instruída, dotada de uma maior receptividade a conteúdo LGBTQIA+, o que não contribui realmente para diminuir o estigma social face a esta minoria (Gaspar, 2019, pp. 45-103).

O estudo de Alvim (2020) tem como principal objetivo aferir a constante mutação da televisão e verificar se a agenda da RTP considera fundamental a conexão entre a televisão e o *online*, rumo a um novo formato televisivo. Os dados alcançados confirmam

existir uma estratégia de agenda no que diz respeito aos conteúdos, numa lógica de multiplataforma e interatividade, o que se constata no facto de a RTP dispor de soluções e funcionalidades com capacidade para convergir as esferas da televisão e do *online* (Alvim, 2020, pp. 106-110).

A forma como as empresas audiovisuais utilizam o vídeo direcionado para nichos sociais, como a comunidade LGBTQIA+, é objeto do trabalho de análise de conteúdo realizado por Gomes (2021), que permite demonstrar que as plataformas LGBTQIA+ portuguesas com presença *online* apresentam um trabalho consistente relativamente à produção de vídeos, pelo que a sua evolução passa pela profissionalização e adaptação aos novos formatos de conteúdo. O estudo conclui que o vídeo é utilizado como promoção, fonte de informação e arquivo visual, e que, no futuro, esta ferramenta poderá ser utilizada para uma maior variedade de temáticas, incluindo questões sociais relacionadas com as minorias sexuais e de género que possam contribuir para a diminuição da discriminação e do preconceito LGBTQIA+ (Gomes, 2021, pp. 53-54).

Nenhuma das publicações encontradas, em língua portuguesa, relaciona a comunidade LGBTQIA+ com a sua representação na ficção nacional exibida na RTP Play, o que comprova a pertinência desta pesquisa no meio académico nacional, visando preencher a lacuna existente nesta área de investigação.

As publicações encontradas no contexto internacional relacionam a representação da comunidade LGBTQIA+ na televisão (Fisher et al., 2007), nos serviços *streaming* (Muhammad, 2022), estabelecem comparações entre a televisão e o *streaming* (Cook, 2018) e a televisão e o cinema (Thomson, 2021).

O estudo de Fisher et al. (2007) tem como principal objetivo analisar o conteúdo da televisão americana entre 2001 e 2003, e visa aferir acerca da prevalência e frequência de comportamentos e conversas relacionadas a pessoas LGBTQIA+. A análise incidiu em programas selecionados aleatoriamente de estações televisivas com transmissão comercial e transmissão por cabo. Durante os anos selecionados para análise, as representações mediáticas de pessoas LGBTQIA+ não eram frequentes em comparação às pessoas heterossexuais. Longas-metragens e programas de comédia registaram uma maior representação de pessoas LGBTQIA+, sendo que a percentagem deste tipo de conteúdo também é superior em canais por cabo pagos (Fisher et al, 2007, pp. 3-10).

A evolução da representação televisiva de pessoas LGBTQIA+ foi estudada por Cook (2018), que analisou as diferenças existentes entre a representação de pessoas bissexuais e transgénero com pessoas homossexuais e as desigualdades representativas que ocorrem entre a transmissão televisiva e as plataformas de *streaming*. Os dados alcançados aferem que o número de séries televisivas com personagens LGBTQIA+ aumentou nos últimos anos, principalmente nas novas plataformas *online* direcionadas para audiências de nicho. A representação de pessoas homossexuais é forte enquanto as pessoas bissexuais e transgénero surgem sub-representadas (Cook, 2018, pp. 4-37).

O estudo de Thomson (2021) debruça-se sobre a precisão da representação audiovisual de pessoas não-heterossexuais, fazendo uso de uma análise crítica das representações modernas das pessoas LGBTQIA+ em obras de televisão e do cinema. Os resultados alcançados confirmam que a representação mediática das pessoas LGBTQIA+ é na sua maioria negativa, unidimensional e imprecisa e sublinha a necessidade de uma representação e reflexão curial em torno dos grupos minoritários. (Thomson, 2021 pp. 2-8).

Com base numa análise crítica, Muhammad (2022) examina os protótipos associados à representação das pessoas homossexuais nas séries da Netflix, que contribuem para identificar as microestruturas sintáticas, lexicais e retóricas utilizadas. A análise apurou que antes do *coming-out*, as personagens são marcadas por sentimentos de solidão, medo e homofobia e depois do *coming-out* dá-se espaço para a liberdade e o empoderamento das personagens LGBTQIA+. A linguagem utilizada acentua a diferença entre pessoas LGBTQIA+ e heterossexuais, sendo que a representação positiva de personagens LGBTQIA+ em séries da Netflix resulta na sua maior aceitação social, enfatizando o poder cultural dos meios de comunicação (Muhammad, 2022, p. 144-148).

O número de publicações internacionais encontradas responsáveis por analisar a representação da comunidade LGBTQIA+ na ficção é superior, o que reforça a pertinência da presente investigação, que relaciona diversos conceitos que permanecem por ser analisados no contexto português.

### **3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

#### **3.1. Estudos de representação**

Os estudos de representação focam-se na análise crítica da mensagem transmitida pelos meios de comunicação. A forma como as mensagens são percebidas e interpretadas pressupõe que o modelo comunicacional se desenrola no binómio de codificação e descodificação, assente em quatro fases: produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. Na produção, o criador codifica a mensagem com o significado pretendido. Na circulação, a mensagem é recebida pelo público. Durante a distribuição e o consumo, a mensagem é descodificada através da análise das representações transmitidas. A reprodução ocorre depois da reação do público (Hall, 1980, pp. 117-118).

O conceito de representação é central para a compreensão dos meios de comunicação social, nomeadamente, da televisão. O termo está diretamente relacionado com a forma como a realidade é apresentada ao público: de forma realista ou irrealista, o processo de representação tem sempre lugar nos programas televisivos. Isto é, a representação é um processo de construção da realidade adaptado para o media televisivo. Aquilo que é transmitido não reflete o mundo real na sua génese, uma vez que toda a informação é produzida e editada, manipulando a ideia de “realidade” transmitida. O termo também se pode relacionar com a representação de grupos de pessoas: as reproduções distorcidas contribuem para a atribuição de características negativas, habitualmente associadas ao estereótipo e estigma sociais. A relação entre os conceitos de representação e realidade é complexa: não é possível perceber aquilo que é “real” através das representações produzidas. A identidade social de cada pessoa confere diferentes interpretações às reproduções da realidade, responsáveis por criar mapas de significados culturais (Barker, 2004, p. 177; Casey et al., 2008, pp. 234-236).

A representação social e cultural reflete a estrutura e as diferenças da sociedade e contribui para a sua reprodução. As representações ganham forma através da utilização de múltiplos símbolos, cuja aplicação reforça as diferenças sociais e culturais relacionadas com o poder económico e político de um determinado grupo social (Bourdieu, 1993, pp. 2-4).

Os problemas sociais estão no centro da representação cultural e confrontam-se entre dois grupos com sistemas e interesses distintos. Os dominantes procuram manter a sua posição ocupada e defender os princípios que servem de fundamento à dominação, enquanto

os dominados se impõem com base em estratégias de subversão. A promoção de revoluções parciais “que deslocam as censuras e transgridem as convenções” são ferramentas que podem ajudar a derrubar a hierarquia social (Bourdieu, 2006, p. 32).

As representações sociais apresentam diferentes dimensões de acordo com a produção cultural, estruturada em dois campos distintos: a produção restrita e a produção em larga escala. O campo da produção restrita apresenta obras relacionadas com a arte clássica (“alta cultura”), que ganha forma na música e literatura clássicas e permite uma maior liberdade no que diz respeito às representações através de experimentações inovadoras. A produção em larga escala envolve a cultura popular e mediática (“baixa cultura”) e é dominada por representações tradicionais (Bourdieu, 1993, pp. 15-16).

A televisão desempenha um papel importante na criação de representações sociais. Segundo Bourdieu (1997): “ser é ser-se visto na televisão” (p. 4). Neste meio de comunicação social, as representações ganham forma através da dramatização. A ficção televisiva é responsável por representar um acontecimento através de imagens e sons. A televisão tem a capacidade de fazer ver e fazer crer no que se faz ver, isto é, o “efeito do real”: pode criar ideias ou representações de diversos grupos sociais, por vezes associados a questões como o racismo, a xenofobia, a homofobia ou outras formas de discriminação. É também responsável por desenvolver uma construção social da realidade, capaz de exercer efeitos sociais de mobilização (Bourdieu, 1997, pp. 12-15).

As representações na televisão podem ser realizadas através de “ideias feitas” ou do “pensamento subversivo”. As ideias feitas são tradicionais, comuns e aceites por todos, enquanto o pensamento subversivo desmonta o que já é conhecido e desafia a reflexão do público. Enquanto espaço público de grande difusão, no qual as tomadas de posição são feitas de variadas formas, a televisão cruza diferentes tipos de representação da sociedade (Bourdieu, 1997, p. 25-52).

Os valores culturais são transmitidos através de instrumentos de comunicação e conhecimento, responsáveis pela transferência de um consenso a respeito do mundo social. São as “instâncias educativas”, como a família, a escola e os media que estruturam a forma como as pessoas percecionam as suas ideologias. Partindo da reprodução da dominação, só será possível transformar a realidade social se a representação que existe dela for alterada (Bourdieu, 2006, p. 11-13).

A televisão tornou-se uma peça fundamental na indústria cultural, conferindo aos espectadores uma referência de identidade, através da representação de estilos de vida, hábitos, tradições e costumes de uma determinada cultura. É através das produções audiovisuais que a televisão se abre para o mundo, contribuindo para a disseminação da identidade cultural num mundo sem fronteiras (Wolton, 2001, p. 77).

### 3.2. A televisão e a indústria cultural

Para Hall (1997), a cultura desempenha uma função importante nas ciências sociais e humanas, uma vez que é responsável pela criação de um conjunto de diversos significados. A criação de sistemas e códigos de significados dão sentido às ações humanas que formam as diversas culturas. Todas as práticas sociais são constituídas por uma dimensão cultural, isto é, expressam ou comunicam um significado e, por isso, contribuem para as práticas de significação. A centralidade da cultura permite a sua penetração e proliferação em diversas dimensões da sociedade (Hall, 1997, pp. 16-20).

O conceito de “cultura” surgiu na língua francesa no século XVIII, difundindo-se por empréstimo linguístico para a Alemanha e Inglaterra. Inicialmente, o termo significava “cultivar a terra”, depois passou a designar a “cultura de uma faculdade”, em seguida voltou-se para a “formação” e “educação” do espírito; posteriormente, deixou de ter o significado de “cultura”, como “ação de instruir”, e passou a “cultura”, enquanto “estado do espírito” cultivado pela instrução, representando o estado do indivíduo que tem cultura. O termo, que faz parte do vocabulário do Iluminismo, é sempre utilizado no singular, o que reflete o seu universalismo e humanismo: a cultura faz parte do ser humano. O conceito está associado às ideias de progressão, evolução, educação e razão, que se encontram na génese do pensamento da época (Cuche, 2002, pp. 17-21).

Na França e Inglaterra, “cultura” e “civilização” surgiram do mesmo campo semântico: “cultura” evoca os progressos individuais e “civilização” concentra-se nos progressos coletivos. Assim, “civilização” define-se como um processo de melhoria das instituições do Estado, que se deve estender a todos os povos que compõem a humanidade. Na Alemanha, “kultur” é o termo utilizado para “cultura”, que evoluiu rapidamente depois de ser adotado pela burguesia intelectual, em oposição à aristocracia da corte. Na língua alemã, “cultura” inclui tudo o que é autêntico e contribui para o enriquecimento intelectual

e espiritual, enquanto “civilização” refere-se à aparência brilhante, leviandade e refinamento superficial. Esta distinção está associada à estratificação social existente na Europa no século XVIII (Cucho, 2002, pp. 21-31).

“Cultura” confere-se como um conceito difícil de definir, uma vez que o que para uns pode significar cultura, para outros adquire um significado oposto. O termo ganhou força através dos processos de globalização e assumiu diversos contornos específicos, com base nas práticas sociais específicas de cada civilização (Ruivo, 2004, p. 7). No campo da etnologia, o conceito de “cultura” foi criado para refletir o problema da especificidade humana na diversidade dos povos e dos costumes. Os fundadores da etnologia apresentaram um conteúdo puramente descritivo de “cultura”, ou seja, não se trata de dizer o que deve ser a cultura, mas de descrever o que ela é, tal como surge nas diferentes sociedades humanas (Cucho, 2002, pp. 33-34).

A conceção simbólica da cultura permite descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos sujeitos, a linguagem do discurso social e constroem um sistema de análise capaz de diferenciar as especificidades dessas estruturas de outros determinantes do comportamento humano. A principal tarefa é fornecer um vocabulário responsável por expressar o impacto do ato simbólico sobre o papel da cultura na vida humana (Geertz, 2008, p. 19).

Thompson (2011) enfatiza a constituição significativa e a contextualização social das formas simbólicas, inserida em contextos sociais estruturados e examinada a partir dos aspetos intencional, convencional, estrutural e referencial. A análise dos traços estruturais e a relação entre estes e as características dos sistemas simbólicos são uma ferramenta fundamental e limitada para o estudo das formas simbólicas. A importância prende-se com o facto de o significado transmitido ser construído com traços estruturais e elementos sistémicos pelo que, ao serem analisados, é possível aprofundar-se a compreensão do significado transmitido. A limitação ocorre quando o significado transmitido pelas formas simbólicas nunca é esgotado, o que negligencia o aspeto referencial das formas simbólicas e abstrai do contexto socio-histórico e dos processos em que essas formas estão inseridas (Thompson, 2011, p. 22).

As formas simbólicas podem tornar-se objetos de processos de valorização, avaliação e conflito. Thompson (2011) confere dois tipos de valor importantes a este respeito. O “valor simbólico” é aquele que as formas possuem de acordo com a maneira como são apreciadas pelas pessoas que as produzem e recebem. O “valor económico” é adquirido em virtude de serem trocadas num mercado. Quando as formas simbólicas estão sujeitas à valorização económica tornam-se mercadorias ou "bens simbólicos", que podem ser comprados, vendidos ou trocados no mercado (Thompson, 2011, p. 23).

Categorizar as formas simbólicas como fenómenos significativos pressupõe a sua transmissão de produtor para recetor. A transmissão cultural das formas simbólicas é formada por três aspetos. Primeiro, a transmissão cultural envolve a utilização de um meio técnico, de maneira que a forma simbólica seja produzida e transmitida. O meio técnico utilizado garante um certo grau de fixação do conteúdo significativo e de reprodução das formas simbólicas. O segundo aspeto é o aparato institucional em que o meio técnico é desenvolvido. A evolução dos meios técnicos faz parte de um contexto institucional amplo, que inclui sistemas de produção de formas simbólicas e canais de difusão seletiva. O terceiro elemento está relacionado com o distanciamento espaciotemporal da transmissão cultural. A transmissão de uma forma simbólica implica a separação do contexto original da sua produção, inserindo-se em novos contextos localizados em tempos e espaços diferentes. Assim, a acessibilidade das formas simbólicas é ampliada (Thompson, 2011, pp. 23-24).

A transformação cultural está associada à alteração linguística, de representação e de significados. Um objeto existe independentemente da vontade humana, mas esse objeto só é um objeto porque é classificado pela sociedade dessa maneira. Desta forma, a relação entre cultura e linguagem é efetiva, uma vez que a cultura é o conjunto dos sistemas de classificação e formações linguísticas. Qualquer prática social produtora de significados e ações sociais é uma prática discursiva (Hall, 1997, pp. 9-13).

Através das revoluções da tecnologia e da informação, os meios de produção, circulação e troca cultural expandiram-se, conferindo um papel central à cultura na sociedade do século XX. O desenvolvimento da indústria tecnológica e da informação privilegiou os meios de comunicação social como os principais meios de circulação de informação (Hall, 1997, p. 17). Em 1927, surgiu o cinema e indústria de Hollywood, o primeiro entretenimento de massas. A partir de 1950, a televisão transformou-se no meio de comunicação de todos e

deu origem à indústria do entretenimento, conferindo-lhe um lugar privilegiado relativamente à difusão de cultura. Desde então, a televisão destacou-se dos restantes meios de comunicação de massas pelo facto de possibilitar uma grande diversidade de programas (sessões de cinema, emissões desportivas, concertos de música, noticiários, entre outros) e por chegar a um vasto público (Ruivo, 2004, pp. 20-21).

Na década de 1960, surgiram as primeiras investigações dos estudos culturais. A corrente de pensamento procurou unir os diferentes sentidos do conceito de “cultura”: no sentido das artes, como civilização, na vida social e na mudança política. Todos os significados associados à história de “cultura” relacionam o termo ao “cultivo ativo da mente” (Eagleton, 2005, p.33-34). Para Hall (1997), a cultura ocupa uma posição de destaque na estruturação organizacional e institucional da sociedade, uma vez que analisa, compreende, delinea, transforma, interpreta e conjectura as ações humanas (Hall, 1997, p. 31-32).

As novas tecnologias de comunicação e informação digital estão no centro da sociedade multicultural, onde a revolução cultural impacta o modo como as pessoas vivem. Não existe nenhum lugar onde a cultura não chegue, de forma direta ou indireta. Para além das instituições sociais, a cultura também impacta a vida interior das pessoas, nomeadamente, nas conceções de subjetividade, identidade, representação, pertença e diferença (Hall, 1997, pp. 17-22). O impacto da cultura na construção de identidades sociais acontece devido à influência depositada na linguagem e no significado das práticas sociais, elementos geradores da sensação de representação (Godoy & Santos, 2014, p. 30).

A televisão é um veículo de cultura, uma vez que faz chegar ao público informações que não seriam alcançadas de outra forma. Reflete-se aqui o conceito de “aldeia global”, apresentado por McLuhan (1964) como uma “implosão imediata” e “interfusão do espaço” alcançadas através da evolução tecnológica, que permite à civilização especializada e fragmentada reunir as suas partes num todo (McLuhan, 1964, pp. 110-111). A saturação da sociedade por meios de comunicação de massas estimula a discussão do conceito de cultura e outras questões relacionadas com o tema. A forma como a cultura é representada nestas plataformas influencia a vida social do público e levanta questões relacionadas com poder, criação, discriminação e liberdade. Ruivo (2004) caracteriza a televisão como uma janela aberta para o mundo, que divulga conhecimento, informação e cultura. O público televisivo

aprende, informa-se, educa-se e cria os seus próprios juízos de valor, com base nas suas crenças e traços de personalidade (Ruivo, 2004, p. 17-19).

A indústria dedicada ao entretenimento para as massas teve origem na televisão, através do domínio das emoções humanas. Assim, cria-se a realidade e a imaginação dos seus espectadores, com base nas representações sociais apresentadas em diferentes tipos de programas (telenovela, telefilme, série, entre outros). As representações transmitidas pela televisão são apresentadas por celebridades, modelos sociais que devem ser respeitados pelo público e que se tornam ícones sociais e culturais (Ruivo, 2004, p. 21-22).

Para Bourdieu (1997), a televisão não estimula a expressão do pensamento. Na dimensão da informação e da ficção, a televisão constrói a sua própria realidade, na qual direciona todo o seu público. As realidades construídas adequam-se à perceção do espectador, que começa a acreditar nelas graças à representação através de “ideias feitas”, responsáveis por gerar comunicação instantânea entre o emissor e o recetor (Bourdieu, 1997, pp. 24-25).

Wolton (1999) defende que a televisão aberta contribui para a democratização da sociedade, em oposição à televisão por cabo e à disseminação da internet. Na sociedade contemporânea, a televisão assume importância relevante no que diz respeito à produção e disseminação de significados. A televisão generalista funciona como elo social, uma vez que se adapta à heterogeneidade da sociedade de massas e obriga o espectador a reconhecer a existência do outro, elementos fundamentais para uma sociedade multicultural. Desta forma, os programas dirigidos para um público diversificado a nível cultural e social contribuem para gerar um sentido de representação, interligação e interação. A televisão generalista do serviço público contribui para a pacificação, identificação e coesão social e cultural (Wolton, 1999, pp. 95-115). Em oposição, Ruivo (2004) defende a importância dos canais temáticos enquanto meios de transmissão de informação social e cultural em larga escala. Com estes canais, o espectador informa-se através do entretenimento e escolhe o tipo de programa que deseja visualizar (Ruivo, 2004, p. 13).

Os meios de comunicação de massas são fornecedores de modelos sociais e culturais. Para Kellner (2001), a “cultura dos media” é representada pelo conjunto de provenientes deste meio e apresenta ao público modelos e definições de identidades étnicas, raciais, sexuais e de género. Assim, são produzidos parâmetros que definem aquilo que é

“bom”, “mau”, “moral” ou “imoral”. A propagação destas referências contribui para a construção de uma cultura com repertório global comum (Kellner, 2001, pp. 295-298). A importância ocupada pela cultura nas produções televisivas influencia o futuro da democracia e da sociedade em geral (Ruivo, 2004, p. 8). A comercialização e a transformação da cultura em mercadoria obriga os executivos da indústria cultural a criar produtos populares, capazes de serem vendidos e atrativos para a audiência de massas. A necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem oferecer produtos atrativos, chocantes e responsáveis por transgredir as convenções tradicionais, funcionando como crítica social (Kellner, 2001, p. 27).

No século XX, surge a televisão, que se transformou no meio de comunicação de massas com um importante papel de intervenção social, cultural e político. A partir de 1950, “televisão” tornou-se um conceito corrente, designando o conjunto de atividades relacionadas à produção e difusão de programas através deste meio. O termo foi também utilizado para designar o aparelho recetor de televisão, associado às ideias de “televisor” e “TV” (Ruivo, 2004, pp. 4-6).

### 3.3. Estudos televisivos

A televisão é uma indústria formada por diversas instituições, cujo objetivo é apresentar-se a si mesma de forma contínua, revelando as suas práticas e métodos (Alvarado, 1983). Os estudos televisivos emergiram da correlação entre as ciências sociais e humanas, a sociologia e a comunicação, a linguagem e a literatura e diversos estudos qualitativos e quantitativos que surgiram através da relação destas áreas (Miller, 2015, p. 24). O objetivo destes estudos é conhecer, entender e disciplinar a televisão, isto é, posicionar este meio de comunicação entre as diversas disciplinas do conhecimento e regular a televisão através do controlo retórico e da proibição de rótulos pejorativos (Fiske & Hartley, 2003, p. 11).

Existem três áreas de investigação distintas que compõem os estudos televisivos: a tecnologia, o domínio, o controlo e a política económica (estuda a regulamentação do Estado, interesses privados, mercados competitivos e a agenda sociopolítica); a textualidade, os significados e o conteúdo produzidos (associado às representações e identidades sociais e culturais e às análises de conteúdo); e as audiências (investiga as correlações

sociopsicológicas, o impacto da televisão na conduta social e as interpretações dos espectadores) (Casey et al., 2008, pp. 9-10; Miller, 2015, p. 21).

A emergência dos estudos televisivos é marcada pela constante transformação deste meio de comunicação de massas. A televisão demarca-se pela sua presença e alcance a nível mundial. Nas sociedades contemporâneas, a televisão faz parte do agregado familiar e constitui uma atividade de lazer para a maioria da população. Por isso, desempenha um papel central na rotina da esfera pública, disseminando informações e significados de diferentes naturezas. Assim, os estudos televisivos caracterizam-se pela sua componente multidisciplinar e influência em vários domínios da sociedade (Casey et al., 2008, pp. 6-10).

### **3.3.1. História e evolução da televisão**

A história da televisão está diretamente ligada à evolução tecnológica e às alterações socioculturais. A televisão remonta à origem da comunicação mundial, que teve início durante a segunda revolução industrial, altura em que se assistiu à possibilidade técnica de transmitir mensagens fazendo uso da energia elétrica. A difusão e descentralização da eletricidade permitiu o desenvolvimento de meios de comunicação como o telégrafo<sup>6</sup>, o telefone<sup>7</sup>, a rádio<sup>8</sup> e a televisão, que possibilitaram que uma mesma mensagem fosse recebida em diferentes lugares e ao mesmo tempo. Assim, a tecnologia eliminou as coordenadas que governavam a física: o espaço e o tempo (Mattelart, 2000, pp. 16-20; McLuhan, 1964, pp. 20-21).

Em 1900 surgiu o termo “televisão”, que reporta para a transmissão, à distância, de imagens animadas e sonorizadas. A partir de 1913, o conceito passou a ser utilizado de forma científica, considerado como o conjunto de procedimentos e técnicas que permitem a transmissão de imagens depois de transformadas em ondas hertzianas (Gouhenheim & Hérouville, 2003, p. 7).

---

<sup>6</sup> O telégrafo foi inventando em 1794, como meio de comunicação entre forças políticas e estatais de diferentes países. Em 1837, com o telégrafo elétrico, o público passou também a utilizar esse meio de comunicação. Em 1844, Samuel Morse inaugurou a linha telegráfica entre Washington e Baltimore. Em 1858, o primeiro-cabo submarino cruzou o Atlântico e, em 1861, o telégrafo atravessou a América (Mattelart, 2000, p. 19-20; McLuhan, 1964, p. 215).

<sup>7</sup> Quando o telefone surgiu em 1875, por Alexander Graham Bell, destinava-se a oferecer serviços ao público em geral. Foi em 1956 que o telefone adquiriu uma dimensão mundial, depois da inauguração do primeiro-cabo telefónico transatlântico (Mattelart, 2000, p. 32; McLuhan, 1964, pp. 231-232).

<sup>8</sup> As radiocomunicações tiveram origem em 1901 e foram utilizadas exclusivamente por forças militares até 1918. Durante a Segunda Guerra Mundial, a força propagandística da rádio foi utilizada pelos regimes totalitários. (Mattelart, 2000, pp. 32-84).

Durante a segunda década do século, diversos avanços técnicos permitiram os primeiros ensaios de transmissão de imagens. Em 1923, nos Estados Unidos da América, Valdemiro Zworykin patenteou o iconoscópio<sup>9</sup>, que permitiu realizar a exploração elétrica de imagens. No mesmo ano, John Logie Baird desenvolveu a transmissão com base no sistema mecânico. Em 1925, foi responsável pelo lançamento do primeiro sistema público de televisão na Inglaterra. Em 1927, foram transmitidas imagens de Londres para Glásgua e de Londres para Nova Iorque, através de linhas telefónicas. No mesmo ano, deu-se início à transmissão de imagens nos Estados Unidos da América, entre Washington e Nova Iorque, através de fios, e entre Whippany, Nova Jersey e Nova Iorque, através de ondas de rádio. Em 1928 foram registadas as primeiras estações experimentais e o primeiro programa da televisão americana, pela WGY<sup>10</sup>. Em 1929, a BBC transformou a televisão inglesa num órgão de informação e entretenimento do público, com emissões experimentais cinco dias por semana, com duração de meia hora (Silva & Teves, 1971, pp. 16-21; Ruivo, 2004, p. 4).

Nos anos 30, a televisão tornou-se uma atividade operacional, graças aos dispositivos eletrónicos de captação de imagem. Em 1930, iniciaram-se, nos Estados Unidos da América, demonstrações de projeção da televisão sobre grande telas, num teatro em Nova Iorque. Em 1931, o primeiro emissor de televisão foi instalado no Empire State Building, em Manhattan. Em 1935, foi transmitida a primeira emissão televisiva, a partir do transmissor da Torre Eiffel, na França. No mesmo ano, a Alemanha contabilizou duas horas diárias de transmissão a cada três dias da semana. Em 1936, surgiu o primeiro programa televisivo inglês. Em 1939, o transmissor da Torre Eiffel atingiu as quinze horas semanais de programação e, em 1949, a França começou a emitir dois jornais televisivos diários (Silva & Teves, 1971, pp. 21-55; Ruivo, 2004, pp. 4-5).

Em meados do século XX, a televisão tornou-se um meio de comunicação de massas, tendo em conta a sua crescente influência em diversos domínios sociais<sup>11</sup> (Ruivo, 2004, p. 5). Os meios de comunicação de massas produzem e distribuem informação,

---

<sup>9</sup> O dispositivo é composto por uma ampola por onde se projeta, através de uma placa repleta de pequenos elementos fotoelectroativos, a imagem a transmitir (Silva & Teves, 1971, p. 17).

<sup>10</sup> Com as transmissões da WGY, a televisão americana revelou os seus aspetos principais enquanto meio de comunicação de massas: o carácter interventivo a nível social, através das demonstrações públicas, responsáveis por reunir multidões; a ligação à vida política, com a primeira transmissão no exterior a ser um discurso do governador do Estado de Nova Iorque; e a conexão à dramaturgia, através da transmissão de uma peça de teatro, antevendo a televisão do entretenimento (Lopes da Silva, Teves, 1971:22).

<sup>11</sup> Na Grã-Bretanha, a televisão foi oficialmente inaugurada em 1936. Em 1937, ganhou grande expressão a nível social e político, com a transmissão da cerimónia de coroação do Rei Jorge VI, para vinte mil espectadores (Silva & Teves, 1971).

entretenimento e educação em larga escala. Na sociedade capitalista contemporânea, os meios de comunicação de massas estão no centro da vida pública<sup>12</sup> e fazem parte da cultura moderna, contribuindo para a construção de identidade social (Barker, 2004, p. 117). Esta ideia reflete a centralidade da cultura na vida contemporânea, defendida por Hall (1997). De forma direta ou indireta, a cultura influencia as diferentes sociedades e contribui para a construção de subjetividade, identidade, diferença, ações e práticas (Hall, 1997, p. 6).

A televisão a cores tornou-se operacional nos Estados Unidos da América em 1953. Na Europa, o sistema de televisão colorida foi estabelecido em 1960 e as emissões começaram a ser transmitidas em 1966. A partir de 1955, preconizou-se a utilização de satélites como recetores e transmissores de sinais com origem na Terra. O satélite Telstar<sup>13</sup> foi o responsável pela ligação televisiva entre a Europa e os Estados Unidos da América. Em 1962, os telespectadores europeus e americanos assistiram, pela primeira vez e em simultâneo, a imagens diretas originadas num e noutra continente (Silva & Teves, 1971, pp. 55-75).

Em 1972, a Televisão de Alta-Definição (HDTV – *High Definition Television*) começou a ser desenvolvida. O Japão e os Estados Unidos da América uniram esforços e criaram a Hi-Vision, enquanto a Europa desenvolveu o seu próprio sistema analógico de televisão de alta qualidade, conhecido como HD-MAC, que não correspondeu à concorrência das outras potências mundiais (Negroponte, 1996, pp. 45-46). Os Estados Unidos da América criaram, em 1975, o Home Box Office (HBO), um canal pago que transmitia apenas filmes. Esta inovação marcou o início das transmissões televisivas por cabos coaxiais, retransmitidos por satélites, e fez proliferar o surgimento de diversos canais temáticos, que partilham audiência com os canais generalistas (Ruivo, 2004, p. 5).

No final do século XX, a televisão entrou na era digital. A passagem da televisão analógica para a digital ocorreu em 1991 nos Estados Unidos da América, em 1993 na Europa e após 1995 no Japão. As imagens e os sons passaram a ser traduzidos digitalmente, através das novas tecnologias informáticas. A televisão digital tornou-se num meio diferente e com novas aplicações tecnológicas, das quais se destaca a possibilidade de assistir a

---

<sup>12</sup> Em 1939, durante a Feira Mundial de Nova Iorque, a RCA anunciou a produção de recetores de televisão e as emissões destinadas ao grande público. Deu-se início a uma nova era da televisão, a partir de então acessível nas casas das famílias e para todas as pessoas (Silva & Teves, 1971, p. 22).

<sup>13</sup> O satélite Telstar tinha duas funções principais: proporcionava um determinado número de canais de comunicação para voz e media as condições de funcionamento e fornecimento de dados (Silva & Teves, 1971, p. 74).

programas em tempo diferente do da exibição. Isto significa que o modo como os conteúdos são consumidos não tem qualquer relação com a ordem pela qual são emitidos. A televisão transformou-se num meio de acesso aleatório e deixou de depender do tempo requerido para o seu fornecimento (Negroponte, 1996, pp. 47-57; Ruivo, 2004, p. 6).

A evolução da tecnologia apresentou o conceito de multimédia, que permite a visualização de diversos conteúdos através de meios interativos. O multimédia consagra-se como um fenómeno assente no sistema *online*, com capacidade ilimitada para a reutilização de arquivos e o uso ampliado de áudio e vídeo através de múltiplos pacotes e canais. No mundo digital, o público move-se mais livremente: através do hipermédia<sup>14</sup>, os conteúdos podem ser consumidos e analisados em diferentes plataformas. A interação entre diferentes meios está na base desta realidade: os produtos multimédia podem ter lugar na televisão, no computador ou no telemóvel. A fluidez de conteúdos entre os diferentes meios no qual são visualizados requer que os mesmos sejam adaptados (Negroponte, 1996, pp. 71-81).

A internet fornece um canal de comunicação global que se rege pela liberdade e inovação. O “pagamento-por-visualização” (*pay-per-view*) permite ao consumidor receber conteúdos, subtraindo-se a publicidade. As novas interfaces baseiam-se nos hábitos de entretenimento e comportamento social de cada utilizador, transferindo o poder de escolha para o público, que consome o conteúdo independente do espaço e do tempo (Negroponte, 1996, pp. 170-180).

A evolução histórica da televisão acompanha o desenvolvimento tecnológico, resultando na transformação constante da sociedade. A era industrial apresentou o conceito de produção em massa, com métodos de fabricação uniformes e repetitivos num determinado espaço e tempo. A era da informação utilizou as mesmas técnicas de produção da economia de escala, ainda que contextualizando de modo diferente as coordenadas do espaço e do tempo: o paradigma comunicacional e informacional desenvolveu-se, ampliando as formas de difusão e o espectro da audiência. Na era da pós-informação<sup>15</sup>, o conteúdo é personalizado e a difusão é mais individualizada e especializada (Negroponte, 1996, pp. 173-174).

---

<sup>14</sup> O hipermédia é uma extensão do hipertexto, conceito que caracteriza a narrativa interconectada ou a informação interligada. Num livro impresso, os capítulos, os parágrafos e as frases sucedem-se por uma ordem determinada a nível estrutural e sequencial. No mundo digital, a informação pode ser consultada de forma aleatória. Com o hipermédia, o conteúdo pode ser aberto e analisado de diversas formas (Negroponte, 1996, pp. 78-79).

<sup>15</sup> Na era pós-informação, o público é formado por uma pessoa. O indivíduo é um ser digital, decifrado pelas máquinas que fornecem informação personalizada e atualizada ao longo do tempo. O conceito de pós-informação é ainda responsável por afastar as limitações e dependências do tempo e do espaço (Negroponte, 1996, pp. 173-178).

A televisão constitui um universo vasto e diversificado, pelo que estudar a televisão é analisar a sociedade, as relações de poder, as dinâmicas sociais e os processos de construção de identidade através de interações simbólicas, epistemologia cultural e enquadramentos morais. Como Hall (1997) defende, qualquer prática social é composta por uma dimensão cultural, assim, a centralidade da cultura traduz-se na sua proliferação em diversos recantos da realidade contemporânea (Hall, 1997, pp. 16-20). Não é possível isolar a televisão dos outros meios de comunicação, tendo em conta que o consumo mediático é cada vez mais uma prática multiplataforma. Uma vez que a televisão está constantemente presente nos espaços públicos, é normal que as ideias que esta transmite se difundam em diversos coletivos. O conceito de “mediador” na comunicação social é levantado por Livingstone (2005), que reconhece o impacto do poder transformador dos meios de comunicação de massas em diversas dimensões da sociedade, ao cruzar e transcender distintas esferas sociais (Livingstone, 2005, p. 41).

### **3.3.2. Paleotelevisão, neotelevisão e hipertelevisão**

O conceito de paleotelevisão está associado ao regime de monopólio e ao poder do Estado. A neotelevisão surgiu na era da desregulamentação, liderada por grupos mediáticos que procuravam na audiência televisiva lucros substanciais. A hipertelevisão é consequência das inovações digitais, tecnologias que transmitem o poder de escolha para o público (Lopes, 2009, pp. 13-14).

A paleotelevisão na Europa era orientada pelo serviço público, enquanto nos Estados Unidos da América eram dados os primeiros passos na direção do setor privado (Lopes, 2009, p. 14). O pluralismo de vozes, a vocação cultural e a relação com a política eram outras características que afastavam as realidades televisivas entre os dois países (Eco, 1984, p. 182; Blumler, 1992, pp. 7-14). O envolvimento do Estado na paleotelevisão estava relacionado com questões de ordem técnica (era necessária uma regulamentação criteriosa para as frequências hertzianas), política (à época, defendia-se que a televisão deveria promover a participação dos cidadãos na discussão de assuntos de interesse público), cultural (no pós-guerra, os europeus necessitavam de meios que respondessem às suas necessidades informativas, formativas e de entretenimento) e jurídica (o direito de informar e de ser informado era regra) (Richeri, 1994, pp. 46-47).

Relacionada à ideia da forte influência do Estado durante os primeiros tempos da televisão europeia, Casetti e Odin (2012) compararam a paleotelevisão a uma instituição de ensino, isto é, uma estrutura que governa e dirige a utilização de determinados conceitos de comunicação pedagógica. Nesta fase, os profissionais da televisão eram considerados “professores” e os espectadores “alunos”. A paleotelevisão caracterizou-se por assentar na separação e hierarquia de papéis e poderes, transmitir conhecimento e basear-se na comunicação direcionada (Casetti & Odin, 2012, p. 9). Por isso, o seu discurso era concebido para um público ideal. Os programas da paleotelevisão apresentavam uma sucessão e repartição de acordo com os diferentes géneros: informação, entretenimento e ficção (Eco, 1984, p. 201).

A história da televisão acompanha a oposição entre o modelo de serviço público e o modelo de serviço privado, sendo que a passagem de um para o outro marca a transferência da paleotelevisão para a neotelevisão, conceitos que registam distintas formas de conteúdo e de relação com o público. Os defensores do modelo de serviço público apontam razões técnicas (a raridade das ondas hertzianas e os custos de instalação das estações) e sociais (é capaz de manipular a opinião pública, por isso, deve estar ao serviço do Estado e não de interesses privados). Na Europa, a televisão funcionava como serviço público de carácter nacional (Fernandes, 2001, pp. 12-26). Nos Estados Unidos da América registou-se o desenvolvimento do modelo de serviço privado de televisão, utilizado para fins propagandísticos e imposição de um modelo cultural ocidental ao resto do mundo (Costa e Silva, 2004, p. 20).

Nesta era, o Estado enfrentou diversas dificuldades em manter o controlo sobre a informação e o entretenimento televisivo. A globalização, a posse dos grupos mediáticos, a flexibilidade, a capacidade tecnológica, a autonomia e a diversidade mediática contribuíram para a disseminação do modelo de serviço privado de televisão, em detrimento do serviço público (Castells, 2003, pp. 306-307).

Na Europa, o processo de desregulamentação teve início na segunda metade do século XX. Em 1954, a Grã-Bretanha tornou-se pioneira do serviço privado de televisão, seguida pela Itália, depois de 1974. Em 1982, foi a vez de França. Em 1984 a Alemanha juntou-se ao grupo, seguida da Suécia, Bélgica e Holanda em 1987. A Espanha e a Irlanda em 1988, a Grécia em 1989 e Portugal em 1990. Em 1987, a Comunidade Europeia

apresentou o Livro Verde, onde propôs a liberalização do mercado televisivo (Wolton, 1994, p. 29).

De 1950 a 1970, a televisão caracterizou-se pelo serviço público e consequente controlo político. Entre 1970 e 1980, o número de espectadores aumentou, o que se traduziu na necessidade de diversificar a programação e diminuir o peso político no controlo da situação: assistiu-se ao confronto entre o modelo privado e público, que começava a registar um aumento do défice das empresas. Na década de 1990, as televisões privadas proliferaram com o auxílio dos desenvolvimentos tecnológicos, que possibilitaram o surgimento de canais temáticos, responsáveis por criar um conceito de “espectador”: consumidor que dirige a sua atenção para os produtos mediáticos alcançados através da globalização. A televisão do serviço privado procurou alcançar o maior público possível, de forma a obter grandes lucros (Santos, 1998, pp. 60-63).

A neotelevisão rejeitou o modelo pedagógico e a comunicação direcionada da paleotelevisão. Da mesma forma, a relação hierárquica da paleotelevisão foi substituída por uma relação de proximidade, tornando a neotelevisão num espaço de convívio. As formas de interação social do quotidiano passaram a ser refletidas e impulsionadas pela televisão (Eco, 1984, pp. 182-183; Casetti & Odin, 2012, pp. 10-12; Lopes, 2009, p. 16).

Na era da desregulamentação e da concorrência, a comunicação televisiva voltou-se para a própria televisão. As câmeras e os microfones tornaram-se visíveis, o discurso e as imagens captaram a atenção do espectador e as chamadas telefónicas convidaram à participação do público. Pela primeira vez, a televisão interagiu com a audiência, que se tornou no sujeito principal: o espectador passou a ser consultado, interpelado e convidado a intervir e a partilhar a sua opinião. Na neotelevisão, o público era consumidor dos conteúdos televisivos, mas também fazia parte dos programas exibidos. Estas características contribuíram para uma maior conexão com a audiência, o verdadeiro objetivo da neotelevisão. Para isso, a sua programação priorizava o entretenimento e a ficção e só depois a informação. Na neotelevisão, o espectador utilizava o comando para seleccionar aquilo que queria visualizar: o videogravador permitia ver outros programas, recuar ou adiantar um acontecimento e diminuir ou aumentar a velocidade (Eco, 1984 pp. 202-203; Casetti & Odin, 2012, pp. 10-12).

As novas tecnologias de informação e comunicação democratizaram o acesso à televisão e contribuíram para a transformação do conceito de “poder”. Com a neotelevisão,

o telespectador possuía a capacidade de poder sobre aquilo que desejava visualizar, característica expandida com as inovações apresentadas pela televisão da era digital (Santos, 2000, p. 32).

A hipertelevisão surgiu com as potencialidades do universo digital. O termo “hiper” assume uma grande quantidade de informação disponível de formas diversas. Este conceito representa a complexidade e as alterações constantes da televisão, incluindo os formatos, televisores, narrativas e audiências que compõem a sua realidade contemporânea (Scolari, 2009, p. 8).

A fase mais recente da televisão abre um novo mundo de possibilidades, onde o público exerce o controlo sobre o que vê e ouve. A forma como o conteúdo é consumido assume novas características: o ritmo de consumo é acelerado, os programas podem ser visualizados em múltiplos ecrãs e o efeito de transmissão em tempo real está presente. Assiste-se ao aumento do número de programas televisivos e à multiplicação de personagens, com o objetivo de criar uma televisão de todos para todos. A nova audiência televisiva está associada à interatividade, multimédia e multiplataforma (Negroponte, 1996, pp. 71-81; Rosen, 2005, p. 67; Scolari, 2009, pp. 9-16).

### **3.3.3. Mercado *streaming***

No final da década de cinquenta do século XX, a ARPA (Advanced Research Projects Agency Network), apresentou o futuro do mundo da informação e da comunicação. As portas da globalização foram abertas com a criação do sistema que permitiu o envio de mensagens de forma autónoma e independente a partir dos centros de comando. Nesta altura, assistiu-se a um desenvolvimento científico que resultou na criação da primeira rede de computadores, construída em 1969: a ARPAnet, que durou até 1990, ano em que deu lugar à internet. Pela primeira vez, a informação tornou-se a matéria-prima do desenvolvimento tecnológico, tal como aconteceu com a eletricidade na era industrial (Santos, 1998, pp. 33-34; Castells, 2002, pp. 52-56; Castells, 2004, p. 15; Cardoso et al., 2005, pp. 81-82).

Com a criação da internet, a televisão transformou-se. Para Miller (2009), a internet constituiu-se como uma nova forma de enviar e receber televisão (Miller, 2009, p. 22). Segundo Jost (2011), a emergência da internet não significa o fim da televisão, mas sim a sua adaptação à nova realidade de múltiplos ecrãs e plataformas (Jost, 2011, p. 107).

A evolução digital está a ocorrer tão depressa que ameaça ultrapassar o desenvolvimento da televisão. Para isso, o futuro da televisão deve ser pensado em *bits*<sup>16</sup>. A velocidade a que os *bits* são transferidos e o modo como são visualizados não tem qualquer relação. A televisão transformou-se num meio de acesso aleatório, deixando de depender do tempo requerido para o seu fornecimento (Negroponte, 1996, pp. 55-57).

Negroponte (1996) destaca a compressão de dados e a correção de erros como as principais vantagens da digitalização da informação. O mundo digital é muito mais elástico do que o analógico, tendo em conta que os sinais são capazes de transportar informação adicional. Por sua vez, os computadores conseguem processar e pós-processar os sinais, alterar o número de imagens e modificar o formato, adaptando-o às necessidades de um ecrã em específico. Assim, fica esclarecido que a digitalização se encontra em constante atualização. Exemplo disso é a evolução tecnológica dos computadores, que apresentam cada vez maiores capacidades de processar e apresentar a imagem como um tipo de dados (Negroponte, 1996, pp. 23-55).

A internet passou a fornecer um canal de comunicação a nível mundial, criando interfaces diversificadas baseadas nos hábitos de consumo de informação e entretenimento e do comportamento social de cada utilizador digital. Assim, a digitalização passou a ser marcada pela informação a pedido: os utilizadores pedem, de forma explícita, aquilo que desejam consumir, quando o quiserem fazer. Desta forma, surgiu o conteúdo de pagamento-por-visualização (Negroponte, 1996, pp. 170-180).

O *streaming* é uma tecnologia informática que permite a receção de dados, nomeadamente de áudio e vídeo, em fluxo contínuo à medida que vão sendo enviados, sem necessidade de descarregar a totalidade dos ficheiros (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d). Este é um modelo de subscrição pago que permite ao cliente ter acesso a uma coleção de bens culturais. O subscritor, que pode ser apenas um indivíduo ou um agregado familiar, tem acesso a uma coleção ilimitada de conteúdos durante o período de subscrição. A curadoria do *streaming* recorre a algoritmos de filtro e a sistemas de recomendação baseados em dados obtidos através das escolhas feitas pelos próprios clientes, de forma que seja apresentado conteúdo fundamentado num consumo prévio: assim, é

---

<sup>16</sup> *Bit* é a partícula implícita da computação digital e o elemento atómico mais pequeno do ADN da informação. Não tem cor, tamanho ou peso e tem a capacidade de viajar à velocidade da luz. A nível prático, o *bit* é representado através do número 1 ou 0 (Negroponte, 1996, pp. 21-22).

assegurada uma experiência personalizada a todos os clientes do *streaming* (Lotz, 2017, p. 39; Cardoso, 2013, p. 74). O conceito de *streaming* integra aspetos técnicos, modelos de negócios e experiências de utilizador e, por isso, é um fenómeno em constante mutação (Colbjørnsen, 2021, pp. 1267-1268).

A nível tecnológico, o *streaming* é um media que funciona a pedido, isto é, o conteúdo é fornecido ao utilizador depois do mesmo subscrever o serviço. O acesso a estes dados é realizado através da internet, responsável pela compressão e transferência dos ficheiros. O utilizador dá entrada no *streaming* com os dispositivos multimédia, caracterizados pela sua compatibilidade e conveniência de acesso. O modelo de negócios do mercado *streaming* baseia-se em fornecer um catálogo de conteúdos abundante e diversificado que justifique o custo de subscrição. Apesar do *streaming* ser, habitualmente, associado a empresas privadas, existem fornecedores de *streaming* de instituições do serviço público<sup>17</sup>. Estas plataformas providenciam liberdade e escolha ao utilizador, que passa a estar sempre conectado a diversos formatos de conteúdo (Colbjørnsen, 2021, pp. 1267-1268).

O mercado *streaming* alterou a forma de “ver televisão”. O aumento da digitalização, da utilização da internet e dos dispositivos móveis conduziu à descomposição do fenómeno de televisão, ou seja, assiste-se à rutura entre a “televisão” (conteúdos) e o “televisor” (aparelho). A separação entre o conteúdo e o método de distribuição apresentam novas possibilidades para a evolução televisiva, que ganha potencialidades no digital (Serra & Francisco, 2014, pp. 90-91).

Consideram-se dois tipos distintos de público: a audiência *push* consome conteúdo em tempo real e a audiência *pull* vê os conteúdos depois da sua seleção através de uma pesquisa complexa (Obercom, 2011, pp. 8-10). Reflete-se, então, uma das grandes tendências atuais: ver televisão de forma não-linear, isto é, independentemente do programa, tempo e local (Jandura & Ziegler, 2012, p. 10). Através da internet, é possível consultar filmes e séries que ainda não foram transmitidos na televisão portuguesa, mas que já circulam noutros países (Serra & Francisco, 2014, p. 91). Assim, surgem diferentes configurações de consumir conteúdo: a forma “ritual” consiste em visualizar aquilo que é transmitido pela programação televisiva, através da televisão, enquanto o formato

---

<sup>17</sup> A RTP Play é um serviço *streaming* público. Não é necessário qualquer tipo de subscrição para aceder ao catálogo da plataforma (RTP, s.d).

“instrumental” consta em visualizar conteúdos através do *smartphone*, *tablet* ou computador (Powers & Comstock, 2012, pp. 2-3).

A digitalização do audiovisual oferece uma multiplicidade de oferta de conteúdos, com o aumento do número de canais e a diversificação da programação, responsável por alcançar públicos minoritários. A evolução tecnológica dos novos media orienta os resultados para o produto final, cada vez mais financiado pelo consumidor através das subscrições pagas, e apresenta melhorias técnicas relativas à emissão e transmissão de dados (Braumann, 2000, p. 24)

O desenvolvimento da internet e os avanços tecnológicos da televisão digital possibilitaram ao público a sua existência no meio virtual, em qualquer lugar e a qualquer hora. O “eu” encontra o “outro” sem qualquer fronteira. Desta forma, o espectador passa a ter o mundo na mão: através de um ecrã, o mundo à sua volta surge de forma instantânea e ilimitada. A seleção substantiva daquilo que é enquadrado no ecrã confere realidade ao que é projetado, ignorando a existência do que é excluído do enquadramento. Através da nova linguagem digital, a tecnologia moderna é responsável por criar uma ordenação de significados a nível global (Sousa, 2014, pp. 166-167).

As novas tecnologias de informação e comunicação intervêm na ação humana e, nos últimos anos, constituem-se como modo, meio e contexto da sociedade. A informação tecnológica caracteriza-se por se transformar na própria realidade, no sentido em que contribui para a criação de significados sociais e culturais. Os símbolos cultivados e atribuídos pelos meios de comunicação de massas só se tornaram possíveis com a digitalização e contribuem para a construção da individualidade do utilizador. Isto é, os conteúdos são produzidos globalmente e distribuídos localmente. A receção e o consumo destes produtos é responsável pela construção de identidades virtuais, que existem apenas no ecrã e, por isso, não existem de forma real e concreta (Turkle, 1997, pp. 265-266; Castells, 2002, pp. 443-449; Sousa, 2014, pp. 168-169).

A comunicação em rede tornou-se no modelo de comunicação característico da sociedade em rede, sucedendo aos antigos modelos de comunicação: comunicação interpessoal não mediada, comunicação não mediada de um para muitos e a comunicação de massas mediada. A comunicação em rede é o resultado da evolução tecnológica e dos meios de comunicação social de um para muitos, disponíveis através de novos padrões de

organização social e diferentes ecrãs, como é o caso do *streaming* (Cardoso, 2023, pp. 160-161).

### 3.3.4. História e missão da RTP

Em Portugal, os trabalhos para a instalação da rede metropolitana de televisão tiveram início em 1953, com o impulso da Emissora Nacional de Radiodifusão. Em 1955, nasceu a RTP – Radiotelevisão Portuguesa, cumprindo o disposto no artigo 1.º do Decreto-Lei n.º 40341<sup>18</sup>. O Decreto-Lei n.º 40312<sup>19</sup> mandou registar os aparelhos recetores existentes, estabeleceu a constituição de uma sociedade e definiu os princípios reguladores enquanto serviço público, com regime de exclusividade pelo prazo de vinte anos prorrogáveis de dez em dez anos. A Portaria n.º 15609<sup>20</sup>, instituiu as normas de televisão de serviço público, a preto e branco. O capital da RTP – Radiotelevisão Portuguesa foi dividido em terços pertencentes ao Estado, às emissoras de radiodifusão particulares e ao público. Nos estatutos da RTP estabeleceram-se os princípios do seu funcionamento, sendo que a supervisão da atividade ficou sob a supervisão de um comissário do governo encarregue de fiscalizar os serviços. Desde logo, o governo português demonstrou interesse pelo “novo serviço público” que passou a ser utilizado como “um meio de elevação moral e cultural do povo português”. (Silva & Teves, 1971, pp. 93-109).

Em setembro de 1956, ocorreu a primeira emissão de televisão em regime experimental, na Feira Popular de Lisboa<sup>21</sup>. Nas primeiras emissões, a televisão consagrou-se como um “grande espetáculo de rua”, reunindo populares à volta do televisor. Em dezembro do mesmo ano, a RTP já contava com cerca de 90 horas de emissão. A programação era composta por filmes e séries norte-americanas, telediscos, revistas filmadas (com temática desportiva, feminina, cinema ou curiosidades) de origem francesa e documentários portugueses produzidos pelo Ministério da Educação Nacional (Silva & Teves, 1971, pp. 115-141).

Em janeiro de 1957, foi assinado o contrato entre a RTP e a Compagnie Générale TSF, de Paris. O documento estabelecia o fornecimento e instalação do feixe hertziano

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/207984/decreto-lei-40341-de-18-de-outubro>.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/299342/decreto-lei-40312-de-9-de-setembro>.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/2461210/portaria-15609-de-19-de-novembro>.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/1a-emissao-experimental-da-rtp/>.

Lisboa-Porto, possibilitando a transmissão de programas entre as duas cidades e as ligações a carros de reportagem-estúdios. Em fevereiro do mesmo ano, a RTP dedicou integralmente um jornal diário à visita de Isabel II a Portugal. O evento marcou, pela primeira vez, a realização de uma grande reportagem portuguesa e a RTP assegurou o fornecimento de material para os media internacionais (Silva & Teves, 1971, pp. 145-150).

As emissões regulares tiveram início em março de 1957. A televisão ganhou vida com novas ideias, novos rumos de trabalho e maiores disponibilidades técnicas e operacionais. A programação era responsável por responder às finalidades estabelecidas: informar, educar e recrear. Nesta altura, eram exibidos teleteatros, rúbricas diárias de entretenimento, séries americanas e documentários internacionais (Silva & Teves, 1971, pp. 153-161).

A cobertura a nível nacional foi atingida na década dos anos 60. Em 1964, a RTP lançou o seu primeiro equipamento de gravação magnética, permitindo a reprodução de imagem de boa qualidade e o aumento da variedade de programas. Em outubro do mesmo ano, depois da aprovação do Ministério da Educação Nacional, iniciaram-se as emissões do Curso Unificado da Telescola, que visava promover o estudo e a cultura portuguesa (Silva & Teves, 1971, p. 168-169).

Em dezembro de 1965, Portugal passou a estar ligado à rede de emissores da Eurovisão. Assim, a partir de 1966, a RTP aderiu às transmissões dos outros países membros, oferecendo ao público uma qualidade de imagem superior àquela que existia. Com 58 programas transmitidos, a RTP integrou-se na comunidade europeia de televisão. Em 1967, a televisão portuguesa contabilizava cerca de 3000 horas de emissão, com programas de informação, educação, desporto, séries, filmes, música e divulgação: o resultado de uma firme capacidade produtiva e melhor dotação de meios. Em 1968, surgiu a RTP2 e, em 1972, seguiram-se as emissões regulares do Centro Regional da Madeira (Silva & Teves, 1971, p. 167-170).

Até ao 25 de Abril de 1974, os meios de comunicação portugueses estavam sujeitos a um apertado sistema de controlo ideológico do governo ditatorial, ainda que se dirigisse a uma população com baixos índices culturais e sem poder de compra. Durante este período, o impacto dos media portugueses era limitado, funcionando em grande parte como veículos propagandísticos. Após 1974, assistiu-se ao fim da censura no panorama mediático português: deu-se lugar à nacionalização e à preservação de um regime de dependência face

ao Estado, agravado pela forte crise financeira que viveram as empresas do sector de comunicação. Ao longo da sua história, a RTP continuou a fornecer o serviço público de televisão, tal como previam os seus estatutos (Cardoso et al., 2005, pp. 75-76).

Em 1975, a RTP chegou aos Açores e, em 1980, deu início às emissões a cores. Em 1992, assistiu-se às primeiras emissões da RTP Internacional. Mais tarde, registaram-se diversas reestruturações e fusões com o aparecimento de três canais de sinal codificado: RTP África, RTP Memória e RTP Notícias. Em 1994 surgiu a televisão por cabo e, em 1997, a RTP marcou presença no *online*. Em 2003, a rádio, a televisão e o *online* fundiram-se numa só empresa, dando origem à Rádio e Televisão de Portugal (RTP, s.d).

A RTP Play foi lançada em 2011 como uma plataforma de emissões *online*. O catálogo de conteúdos é composto por filmes, séries, documentários, notícias, reportagens, entrevistas, espetáculos, conteúdos infantojuvenis e outros programas presentes no grupo RTP (RTP, s.d).

A RTP consolidou-se como referência do audiovisual português, demarcando-se pela qualidade e diversidade da sua oferta. Enquanto operador de serviço público de televisão, rádio e digital, apresenta-se na sua missão como uma “referência cultural para todos os portugueses”: é de todos e para todos e chega às maiorias e às minorias, afirmando a língua, os valores e costumes de Portugal. A missão da RTP é informar, formar e entreter, afirmando-se como uma “plataforma global de comunicação” (RTP, s.d).

#### **4. DRAMATURGIA**

O conceito de “drama” teve origem nos clássicos gregos. O termo significa “ação” e está associado à noção de “performance” ou “espetáculo”, isto é, a mímica ou representação da realidade. O drama está presente desde a origem dos conceitos “tragédia” e “comédia” e, ao longo dos séculos, continuou a evoluir para diversos domínios, incluindo a dramaturgia. Desde a década de 1930, o conceito está associado ao drama televisivo, momento em que se deu início à televisão de entretenimento. Inicialmente, o drama na televisão ganhou forma através da transmissão de produções de teatro. Em 1960, registaram-se os primeiros dramas escritos e produzidos diretamente para televisão. No início, as temáticas abordadas eram tradicionais e conservadoras, facto que se tem vindo a modernizar

nos últimos anos, através das séries televisivas, atualmente o formato mais habitual, eclético, inovador e subversivo (Casey et al., 2008, pp. 87-89).

#### **4.1. Argumento**

O argumento é a forma escrita de um projeto audiovisual: é a descrição precisa, coerente, sistemática, compreensível e atraente de um ou vários acontecimentos. Segundo a teoria das catástrofes, os guiões são a representação de dramas, crises ou catástrofes (discretas, espetaculares, trágicas ou cómicas). Quer seja em cinema ou televisão, o argumento é um objeto, descrito por palavras e transcrito através de imagens e sons (Carrière & Bonitzer, 2016, pp. 82-94; Comparato, 1995, p. 19).

O texto audiovisual é uma história contada através de descrição, diálogo, imagem e som sobre uma ou mais pessoas, que se encontram em um ou vários locais enquanto executam alguma ação. A personagem e a ação tornam-se os elementos principais do argumento: a ação é o que acontece e a personagem é a quem acontece. Em conjunto, estes elementos criam o conflito dramático que alimenta a história (Field, 2003, pp. 10-25; Yorke, 2013, p. 3).

A teoria da jornada ou percurso do herói (mitológico) segue o padrão “separação-iniciação-retorno”, isto é, o herói afasta-se do seu mundo, aventura-se numa nova realidade e, depois de transformado, regressa ao seu mundo inicial (Campbell, 1949, pp. 17-18).

A jornada tem início no mundo comum e na rotina do quotidiano, até o herói ser atraído para a aventura, que corrompe a sua realidade habitual. O herói pode recusar a aventura, porém a sua realidade continua a ser atormentada até o desafio ser aceite. O encontro com o mentor auxilia o herói no processo de aceitação da jornada que está prestes a enfrentar. Dá-se, então, a travessia entre o mundo conhecido e o mundo desconhecido, onde a aventura tem lugar. O herói atravessa um mundo de forças incógnitas e ameaçadoras e é obrigado a provar a sua força de carácter. Nesta fase, as capacidades do herói são colocadas à prova. O herói volta a refletir sobre as questões iniciais anteriores ao conflito final, momento em que o seu sucesso se manifesta através das capacidades adquiridas. A vitória traduz-se de diferentes formas: a reconciliação com alguma personagem, um objeto de grande valor, um novo conhecimento ou uma nova conquista. Resta o caminho de regresso ao ponto de partida, que pode correr de forma pacífica ou contar com a presença de um

último desafio, responsável por refletir a força máxima do herói. Quando regressa à sua realidade, dá-se o reconhecimento da evolução do herói (Campbell, 1949, pp. 18-137).

O conceito de argumento remonta à tragédia, a “imitação de uma ação de caráter elevado” revestida por uma linguagem ornamentada e que ganha vida mediante atores. A tragédia é a imitação de ações, de sentimentos e da vida, suscita o terror e/ou a piedade e, pela catarse, conduz à purificação das emoções, pelo que se deve dar particular atenção à trama das ações (Aristóteles, 2016, pp. 93-94)<sup>22</sup>.

O argumentista conta e descreve uma trama. Para isso, deve ter o “sentido do acontecimento”, isto é, apresentar os acontecimentos de forma que os destinatários fiquem interessados na história. Para além de descrever com base nas palavras, o argumentista deve saber narrar através da imagem e do som (Carrière & Bonitzer, 2016, pp. 82-91).

Nos meios de comunicação, os textos surgem em narrativas. A narrativa é uma história contada com base na sequência de diversos eventos. Através de um elenco de personagens e temáticas específicas, a estrutura narrativa apresenta a disrupção do equilíbrio e as respetivas consequências, até o equilíbrio ser estabelecido de novo. As noções de sequência e desenvolvimento são essenciais para estruturar uma história: as cenas da narrativa devem ser apresentadas com uma ordem lógica, de forma a acompanhar o progresso do guião e das personagens (Barker, 2004, p. 131; Casey et al., 2008, p. 175).

O código hermenêutico é apresentado por Barthes (1974) como o método responsável pela criação de narrativas envolventes. Existem três fases que se destacam deste fenómeno: o enigma é a questão que dá força ao desenvolvimento da narrativa: nesta fase, o enigma deve conseguir captar a atenção do público; a demora é o atraso na resolução do enigma: neste momento, a curiosidade, especulação e suspense da audiência são colocados à prova; a resolução do enigma corresponde à satisfação da curiosidade do público. A maioria das narrativas está estruturada numa sucessão de enigmas, prolongamentos e resoluções, até à conclusão da história (Barthes, 1974, pp. 18-33).

A narrativa é responsável pela criação de identidade, isto é, a proximidade com a história de alguém. Através do leque de personagens da narrativa, são construídas diversas identidades que se podem refletir, ou não, na realidade social e cultural. Assim, a narrativa

---

<sup>22</sup> No presente texto é utilizada a edição de 2016, com notas e tradução, a partir da obra original “Poética” de Aristóteles, por Eudoro de Sousa, editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda. Segundo Eudoro de Sousa (2016), “a data da composição desta obra recairá sempre no último período da vida do filósofo” (p. 23).

torna-se um elemento importante da cultura contemporânea. A maioria dos formatos de entretenimento estão assentes numa narrativa, estrutura responsável por atrair a atenção do público, que continua a consumir determinado programa. O desenvolvimento da narrativa consagra-se como uma das principais atrações mediáticas, nomeadamente, da televisão (Barker, 2004, p. 131; Casey et al., 2008, pp. 175-176).

#### **4.2. *Ethos, pathos e logos* no argumento**

O guião deve possuir três elementos fundamentais: *ethos, pathos e logos*. O *ethos* é a mensagem que a história pretende transmitir, é a razão pela qual se escreve: é a ética, a moral, o significado, as implicações sociais, políticas e existenciais do guião. *Pathos* é o ponto dramático da história, responsável por criar pontos de identificação com o público, através das emoções que derivam da ação, do conflito e dos acontecimentos da narrativa. O *logos* é responsável por dar forma, lógica e estrutura à narrativa: inclui a palavra, o discurso e a sua organização verbal (Comparato, 1995, pp. 20-21).

*Ethos* representa a ética, a ciência da conduta. A ética pode ser considerada como a ciência para a qual o comportamento dos seres humanos deve ser orientado. Isto é, os meios para atingir o fim, a partir da natureza do homem. Esta conceção reflete a natureza, essência e substância do ser humano. A ética pode ainda ser considerada como a ciência do móvel da atuação humana, cujo objetivo é determinar os princípios para dirigir essa conduta. As diretrizes não são definidas com base na sua realidade ou perfeição, mas tendo em conta o objeto da vontade humana. Esta ideia remete para os motivos, causas e forças que determinam o comportamento humano e o seu conhecimento factual (Abbagnano, 2007, pp. 380-383). O *ethos* reflete o objetivo dramático da narrativa: a meta que as personagens procuram alcançar até ao clímax da história. Sem um destino, a viagem audiovisual não tem sentido, pelo que o *ethos* deve estar presente no argumento.

*Pathos* diz respeito à emoção, isto é, qualquer estado, movimento ou condição capaz de provocar no ser humano a perceção do valor (alcance ou importância) que determinada situação tem para a sua vida, necessidades e interesses. As emoções podem ser consideradas reações imediatas do ser vivo a uma determinada situação. Se a situação for favorável, as emoções que concernem ao bem são geradas; em situações desfavoráveis, as emoções despoletadas aludem ao mal. O amor e o ódio são consideradas as emoções

fundamentais, responsáveis por dar origem às restantes. Habitualmente, os sentimentos surgem associados ao conceito de emoção: os sentimentos são produzidos por um estímulo periférico e são relativamente simples, enquanto as emoções produzem-se através de um estímulo central e são extremamente complexas (Abbagnano, 2007, pp. 311-324). Não é possível compreender a existência humana, enquanto organismo e como pessoa, sem ter em conta a sua experiência emocional. Por isso, a presença do *pathos* é fundamental no desenvolvimento do argumento e, especialmente, na construção das personagens e das suas personalidades: são as suas emoções que fazem a audiência aproximar-se da narrativa.

*Logos* corresponde à lógica, a ciência do pensamento, saber e conhecimento. O objeto fundamental da lógica são as palavras e os discursos com uma intenção significativa. Na época medieval, a lógica funcionava como ciência e arte: era responsável por expor relações existentes entre os seus objetos de estudo e funcionava como uma técnica utilizada para obter discursos corretos e verdadeiros. Mais recentemente, a lógica passou a ser considerada como a filosofia e teoria do pensamento, sendo tratada com métodos naturalistas pelos positivistas e com métodos metafísico-transcendentais pelos idealistas (Abbagnano, 2007, pp. 624-628). Na dramaturgia, o *logos* está presente no intelecto e nos diálogos das personagens: aquilo que pensam e dizem ao longo da narrativa deve adequar-se com a orientação e significado do argumento.

O discurso fornece provas de três naturezas distintas: o *ethos* reside no carácter moral do orador; o *pathos* tem origem nas disposições que se criam no ouvinte; e o *logos* surge a partir do próprio discurso, isto é, pelo que as palavras demonstram ou parecem demonstrar (Aristóteles, 1959, p. 4). Para Eggs (1999), os oradores inspiram confiança no público com recurso a três ferramentas: razão; argumentos honestos e sinceros; e solidariedade e amabilidade para com o auditório (Eggs, 2008, p. 43). Este ponto remete para a importância que o *ethos* detém na proximidade entre o orador e a audiência, consagrando o *ethos* como a confiança que os oradores inspiram através do discurso, sem a intervenção de qualquer preconceito favorável ao seu carácter (Aristóteles, 1959, p. 25). A eficácia do *ethos* está diretamente conectada com as disposições afetivas relacionadas com o *pathos* do auditório. O discurso persuasivo, o *logos*, requer a construção do *ethos* e do *pathos* conectados a uma situação comunicativa específica (Eggs, 2008, p. 43). Para Benveniste (1995), o discurso é a língua assumida pela pessoa que fala, condicionada pela intersubjetividade, que possibilita a comunicação linguística. Considerando a linguagem como subjetiva e o discurso enquanto

condição de intersubjetividade, a construção enunciativa do sujeito, isto é, o *ethos*, concebe-se através de uma pré-disposição orientada para o outro, que representa o *pathos*, e é estruturada pela linguagem e pelo discurso, o *logos* (Benveniste, 1995, p. 293).

Os conceitos de *ethos*, *pathos* e *logos* estão presentes na concepção de tragédia apresentada por Aristóteles (2016):

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, [...] mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito purificação dessas emoções. E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento [...], daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [...], tem origem a boa ou má fortuna dos homens (Aristóteles, 2016, pp. 93-94).

O *ethos* surge quando Aristóteles nomeia a tragédia como uma “ação de caráter elevado”; o *logos* demarca-se com a “linguagem ornamentada” utilizada na tragédia; e o *pathos* está presente na “purificação das emoções”, nomeadamente, o terror e a piedade. Os três elementos também estão presentes na criação das personagens, através das suas ações, pensamento e caráter (Aristóteles, 2016, pp. 93-94).

### **4.3. Conceito de personagem**

O autor e a personagem, o criador e a sua criação, diferenciam-se: o autor é uma pessoa real e a personagem é ficcionada. As personagens agem e sentem e o autor extrai dessas ações e sentimentos o “valor de um acontecimento”. Ações como viver ou morrer e sentimentos como amor ou dor adquirem sentido, intensidade e ressonância quando são transformados em acontecimento (Carrière & Bonitzer, 2016, pp. 108-109).

Assim, a personagem é o ponto central de qualquer narrativa audiovisual. Nenhuma história existe sem personagens vibrantes, credíveis, entusiasmantes e empáticas: elas são o coração, a alma e o sistema nervoso da narrativa, que se torna complexa graças à sua

presença. São as personagens que dão vida à ação, guiando a história do princípio ao fim. A natureza das personagens deve ser complexa, incongruente e contraditória, contribuindo para o enriquecimento da narrativa (Aristóteles, 2016, p. 94; Barthes, 1974, pp. 67-68; Field, 2003, p. 45; Seger, 2010, p. 177; Yorke, 2013, p. 124).

Todas as pessoas têm a capacidade de sentir felicidade, amor, tristeza, inveja ou injustiça (Yorke, 2013, p. 124). São as experiências e os conhecimentos individuais que condicionam a construção de características e influências que determinam o caráter de cada ser humano. Na ficção, cujo principal objetivo é representar a humanidade, a natureza das personagens deve aproximar-se da realidade vivida por homens e mulheres (Besant & James, 1884, p. 18).

A personagem da narrativa deve ter em conta a representação do “homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça”. Esta personagem pode ser movida pela “força do erro” e pode gozar de “uma grande reputação e fortuna”. Na tragédia, devem ser representados casos que desencadeiam terror e piedade. Para isso, não devem ser apresentados “homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna” nem “homens muito maus que passem da má para a boa fortuna” ou “um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade”. As personagens da tragédia devem ser caracterizadas por quatro aspetos. Em primeiro lugar, o homem deve ser bom, isto é, as palavras e as ações da personagem devem revelar o seu bom caráter. A conveniência e a semelhança também devem ser asseguradas. A coerência das ações e das palavras da personagem ao longo do drama também é necessária (Aristóteles, 2016, pp. 102-105).

A criação da personagem dá-se com a conceção e o desenvolvimento da narrativa. Comparato (1995) enumera diversas características que devem estar presentes na composição da personagem na dramaturgia: é fundamental desenvolver os fatores físico, social e psicológico; é necessário que a personagem esteja devidamente adequada e inserida na narrativa; os seus pensamentos devem ser revelados através da fala, da mesma forma que os sentimentos devem ser expressos através dos comportamentos; a maneira de falar pode ser utilizada como um elemento característico; o nome da personagem deve revelar a sua classe social, caráter e tipologia; e tem de ser real: através dos seus valores, ações e impulsos revela-se a complexidade humana da personagem (Comparato, 1995, pp. 111-135).

A construção da personagem deve atender a duas categorias básicas: a vida interior e a vida exterior. A vida interior da personagem corresponde ao período de formação (entre

o seu nascimento e o momento em que a história começa) e a vida exterior é o período em que é revelada (entre o início e o fim da história) (Field, 2003, p. 46). As personagens multidimensionais devem permitir que o público observe os seus atos para que perceba os seus pensamentos e emoções. Para isso, a personagem deve ser concebida com base na sua vida ativa (as decisões que conduzem às ações), intelectual (filosofia, valores, atitudes e pontos de vista) e emocional (respostas emotivas que se traduzem em comportamentos) (Seger, 2010, pp. 197-198). Para Aristóteles (2016), a personagem atua conforme o seu carácter e pensamento, características que dão origem à boa ou má fortuna. Assim, o carácter apresenta as qualidades das personagens e o pensamento expõe tudo o que as personagens dizem para demonstrar ou manifestar a sua decisão (Aristóteles, 2016, p. 94).

O conflito é a base do drama. Para assegurar tensão dramática à narrativa é fundamental definir o objetivo da personagem, de forma a criar obstáculos que condicionem o seu alcance. Numa obra audiovisual, o conflito surge de diversas formas através das personagens. O conflito relacional é a base do drama narrativo e tem lugar entre duas personagens de polos opostos, nomeadamente, o protagonista e antagonista: a partir daqui, surgem os conflitos interno (quando a personagem questiona as suas ações e pensamentos), social (ocorre entre uma personagem singular e um coletivo), situacional (as personagens confrontam-se com uma situação de vida ou morte) e cósmico (uma personagem confronta uma força sobrenatural). Seja qual for a sua natureza, os conflitos não devem ser fáceis de ultrapassar (Field, 2003, p. 63; Seger, 2010, p. 186-191).

Todas as personagens desempenham uma função específica e contribuem para o desenvolvimento narrativo. As personagens principais (protagonista e antagonista) são fundamentais para a criação de ação narrativa. A história é sobre o protagonista e o seu objetivo dramático, que o público acompanha do início ao fim: pode ser uma pessoa, um coletivo ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e expressão. O antagonista é responsável por apresentar conflito dramático, funcionando como o obstáculo que o protagonista deve ultrapassar: pode ganhar forma através de uma personagem singular ou um grupo. As personagens secundárias auxiliam a condução da narrativa, provocando acontecimentos que obrigam à reação do protagonista (Comparato, 1995, pp. 122-136; Seger, 2010, pp. 213-216; Yorke, 2013, p. 7).

A verossimilhança deve estar presente na narrativa através das personagens e das suas ações. A semelhança com a realidade aproxima a história da audiência e reflete-se na

suspensão da descrença, teoria defendida por Coleridge (2014), segundo a qual se dá a suspensão temporária e voluntária do pensamento crítico e do raciocínio lógico para efeitos de entretenimento, de forma a desfrutar de uma obra de ficção. Esta teoria relaciona as pessoas e as personagens de natureza romântica, de modo a transferir da essência humana a sensação de verdade, responsável por dar forma à ficção. Este conceito funciona como um pacto narrativo ou acordo de cooperação entre o criador da história de ficção e a audiência. (Aristóteles, 2016, pp. 105-106; Coleridge, 2014, pp. 208-210; Oxford Reference, s.d).

#### **4.4. Série e websérie**

A narrativa está no centro da génese da televisão e marca presença nos diversos programas de informação, entretenimento e ficção. Antes dos meios de comunicação, contar uma história estava restrito a um grupo de pessoas presentes num espaço e tempo. Graças à expansão da televisão, as histórias locais passaram a ser universais e este tornou-se no meio dominante de consumir narrativas (Yorke, 2013, p. 172).

Na ficção, as séries são o formato televisivo mais comum. A série de televisão é uma obra dividida em episódios, cada um com a sua unidade, habitualmente difundidos com intervalos regulares de tempo. Existem estruturas dominantes e significativas que devem ser respeitadas nas séries televisivas: são compostas por diversas narrativas entrelaçadas e paralelas; através de um elenco de personagens, os conflitos estabelecidos no início da narrativa devem ser resolvidos até ao final da história; cada episódio deve apresentar, no início, uma breve contextualização dos eventos anteriores e, no final, o espectador deve ser surpreendido com um “gancho” de tensão, obrigando o público a continuar a acompanhar a narrativa até à sua conclusão (Comparato, 1995, p. 167; Machado, 2000, pp. 83-84; Yorke, 2013, p. 174; Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d).

O público de séries<sup>23</sup> deve criar uma relação com a história e as personagens, de forma a acompanhar todos os episódios. A certeza e a previsibilidade também devem estar presentes na estrutura da narrativa. O espectador pode ser surpreendido, mas o final de cada

---

<sup>23</sup> O público ou audiência de séries é o grupo de pessoas que assiste a séries, independentemente do meio utilizado (televisão, para séries televisivas, ou internet, para webséries através de plataformas de *streaming*). A audiência mede o grau de interesse dos espectadores de uma determinada série, mas não reflete o prestígio ou a qualidade da obra, uma vez que depende de diversos fatores como género, idade, interesses pessoais, situação social, económica ou financeira dos indivíduos que fazem parte do público (Comparato, 1995, pp. 169-170; Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d; Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, s.d).

episódio deve transmitir segurança e felicidade. Se o público quer ser entretido e sentir-se bem, então o desfecho deve ser agradável. Se o episódio for depressivo, é provável que os espectadores não voltem para os novos episódios. A utilização dos ganchos narrativos ligam o fim de um episódio com o princípio de outro, contribuindo para manter a atenção e o interesse do público na narrativa (Comparato, 1995, pp. 165-166; Yorke, 2013, p. 178).

O sucesso das séries televisivas assenta nas sensações que transmite. Amor, família e segurança são sentimentos associados à infância de cada pessoa, o que torna a série um formato tão universal. A moralidade deste formato também contribui para o seu sucesso: a oposição entre protagonista e antagonista culmina com o triunfo do bem sobre o mal (Yorke, 2013, p. 182). Esta ideia reflete-se em Eco (1989), que explica a forma como o espectador procura regressar à sua zona de conforto através de séries de ficção, isto é, a audiência sente-se satisfeita quando encontra uma personagem conhecida (incluindo as suas linguagens gestual e verbal próprias): deste modo, as séries televisivas correspondem à “necessidade infantil” de ouvir a mesma história (Eco, 1989, p. 123).

Existem três subtipos de séries, de acordo com Eco (1989). A série em *loop* tem lugar quando os mesmos personagens são encontrados em diversos momentos da sua vida, de forma não-linear. A série em espiral acontece quando o esquema narrativo apresenta sempre a mesma situação sem qualquer alteração ou evolução a nível da história. A série com personagens-atores destaca-se pelo elenco de atores com características marcantes, que se sobressaem das personagens, fazendo o espectador acompanhar a narrativa para ver o personagem-ator (Eco, 1989, pp. 123-125). Para Comparato (1995), existem dois formatos narrativos predominantes na televisão europeia. O formato de 25 minutos divide-se em quatro partes: a abertura, o desenvolvimento até ao ponto de viragem, o desenvolvimento até ao clímax e a resolução da narrativa. O formato de 50 minutos é composto por seis partes distintas: abertura, primeiro ato, segundo ato até ao momento de crise, sucessão do segundo para o terceiro ato, desenrolar do terceiro ato até ao clímax e a resolução (Comparato, 1995, pp. 196-198).

Em qualquer série, a narrativa força o protagonista a confrontar as suas necessidades, objetivos e pontos fracos. Para isso, é necessário estabelecer a fundamentação da personagem, de forma a criar conflito narrativo. Depois da personagem ultrapassar todas as adversidades, a história acaba. No caso das séries, podem existir dois cenários distintos: o potencial máximo da personagem é atingido de forma fugaz ou então nunca é alcançado.

O ideal é que o protagonista alcance o clímax apenas no último episódio (Field, 2003, p. 49; Yorke, 2013, p. 189).

O surgimento da internet na segunda metade do século XX contribuiu para a digitalização da televisão e, sucessivamente, para o aumento de conteúdo produzido. O mercado de *streaming* transformou a produção e o conceito de série de televisão, que desde então passou a coexistir com o termo websérie: formato que se aproxima da fórmula clássica das séries televisivas, aplicadas ao universo de multiplataformas da internet. Este conceito surgiu nos Estados Unidos da América em meados de 1990, quando os próprios consumidores começaram a utilizar as tecnologias digitais de forma a reivindicar o controle da cultura (Castells, 2002, pp. 52-56; Castells, 2004, p. 15; Yorke, 2013, p. 175; Aeraphe, 2013, p. 16; Monaghan, 2017, p. 83).

Inicialmente, as webséries funcionavam como um complemento ou extensão das séries de televisão, representando histórias paralelas ou complementares da narrativa televisiva principal. Este formato foi utilizado para lançar pequenas séries entre intervalos de duas temporadas de séries televisivas, com o objetivo de manter o interesse do espectador no universo narrativo fictício. O público consumidor de webséries é a mesma audiência das séries televisivas, porém apresenta um comportamento mais fragmentado e interativo. Atualmente, as webséries ainda existem enquanto complemento de séries de televisão, mas a grande maioria surge com uma narrativa própria e independente (Aeraphe, 2013, p. 16-18).

Os meios de comunicação digitais são apresentados como uma forma de criação linear especificamente distribuídos para a internet, com valores de produção semelhantes aos dos media tradicionais. Apesar da televisão digital apresentar características semelhantes com a televisão analógica, as webséries não podem ser definidas como conteúdo televisivo, uma vez que a sua produção e distribuição é dirigida para a internet (Leaver, 2013, p. 161; Monaghan, 2017, p. 84).

Assim, o conceito de websérie surge associado a novas características: habitualmente, são de duração curta; apesar da brevidade da narrativa, apresentam histórias complexas e com seriedade; são mais associadas ao género de comédia, mas apresentam potencialidades para o drama; o conteúdo é considerado revolucionário e interativo (Monaghan, 2017, pp. 83-84).

A grande maioria das webséries são financiadas pelos próprios criadores ou através de ajudas públicas. Por essa razão, oferecem maior liberdade criativa e permitem a inclusão de conteúdo mais diversificado do que aquele habitualmente apresentado em séries televisivas. Assim, as webséries caracterizam-se por inverter os modelos tradicionais de financiamento, criação e distribuição. Estas são características especialmente importantes no que toca à representação de grupos marginalizados pela sociedade, como é o caso das pessoas LGBTQIA+. Este é um exemplo de como os consumidores utilizam as tecnologias digitais para representar questões habitualmente ignoradas a nível social e cultural (Monaghan, 2017, pp. 84-85).

## 5. COMUNIDADE LGBTQIA+

### 5.1. História do movimento LGBTQIA+

GLS foi a primeira sigla que se popularizou por designar as pessoas gays, lésbicas, e os indivíduos “solidários” com o movimento. Ao excluir as pessoas bissexuais, travestis e transexuais, a sigla GLS deixou de ser empregue como referência à esfera política das diversas vertentes desta comunidade. Atualmente, LGBTQ+ e LGBTIA+ são algumas das siglas mais utilizadas por autores, académicos e especialistas, seguindo-se LGBTQIA+<sup>24</sup> que representa as pessoas lésbicas, gays, transsexuais e travestis, *queer*, intersexuais e assexuais. O símbolo “+” inclui as pessoas que, não estando representadas por uma letra, se identificam como elementos da comunidade (Martins et al., 2010, p.12; Reis, 2018, p.31).

Anteriormente, o termo “*queer*” significava “anormalidade”, “perversão e “desvio”. Atualmente, a utilização do insulto enquanto defesa reivindica o poder do conceito e funciona como forma de destaque para o desenvolvimento da análise da normalização da sexualidade (Miskolci, 2009, pp. 150-151). A expressão “*queer*” é mais do que um qualificativo genérico para caracterizar as pessoas LGBTQIA+: o conceito ganhou força política e teórica, representando uma forma transgressiva de estar e pensar no mundo. O conceito “*queer*” representa o estabelecimento de novas regras que priorizam a importância da liberdade do comportamento do ser humano (Colins, 2018, pp. 230-231).

---

<sup>24</sup> Há diversos termos para descrever as pessoas não-heterossexuais. Não esquecendo a exclusão ou inclusão de diversas nomenclaturas que podem ser assumidas dentro dos espectros de identificação sexual e de gênero, a sigla LGBTQIA+ é utilizada como designação principal ao longo deste trabalho, por ser considerada como a que melhor representa a diversidade de toda a comunidade.

Os movimentos para a “reforma do sexo”, focalizados nos comportamentos sexuais e nas normas de género, existem desde o final do século XIX. A homossexualidade adquiriu subjetividade histórica no século XX: a partir deste momento, os seus defensores passaram a ser atores sócio-históricos, responsáveis por dar força ao processo de diferenciação a nível político. As primeiras iniciativas para promover os direitos de cidadania de pessoas LGBTQIA+ foram dissolvidas pelos governos autoritários que vigoraram na Europa do século XX e impunham uma regulação moral e sexual. Os movimentos LGBTQIA+ contemporâneos surgiram após a Segunda Guerra Mundial, com origens em Amsterdão, Copenhaga, Oslo, Paris e Los Angeles, locais onde foram estabelecidos espaços favoráveis aos elementos desta comunidade. Na década de 60, o surgimento de movimentos políticos de esquerda (defensores de novas medidas ambientais, feministas, familiares, sexuais e de género) catalisou o movimento LGBTQIA+ para um fenómeno mundial (Waites, 2009, p. 148; Adam et al., 1999, p. 83; Adam, 1995, pp. 1-2).

Em julho de 1969, em New York, pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transgénero, assexuais, *queer* e *drag queens* deram início a uma onda de manifestações violentas, depois da polícia ter invadido e encerrado Stonewall Inn, um bar frequentado por pessoas LGBTQIA+. Clientes, manifestantes e alguns elementos da população arremessaram objetos contra os polícias enquanto reivindicavam o poder das minorias sexuais e/ou de género. Estas manifestações são consideradas o nascimento do atual movimento dos direitos LGBTQIA+: desde então, 28 de junho passou a ser assinalado como o dia do Orgulho LGBTQIA+. Após as manifestações, surgiram diversos movimentos de libertação revolucionários, associados a reivindicações públicas de igualdade e liberdade sexual e de género e a críticas direcionadas ao sexismo e à homofobia (Taqes, 2012, p. 34; Waites, 2005, pp. 138-152; Adam, 1995, pp. 38-41).

A década de 80 do século XX ficou marcada pela epidemia da SIDA/HIV, Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, doença sexualmente transmissível que provocou consequências em todo o mundo, com implicações particularmente severas para as pessoas LGBTQIA+, associadas à propagação da doença e alvo de discriminação a nível social e cultural<sup>25</sup>. Em consequência, o movimento LGBTQIA+ deu início a uma nova fase de

---

<sup>25</sup> Aqui reflete-se o conceito de “capital cultural” cunhado por Pierre Bourdieu, que se refere ao conjunto de recursos, competências e apetências concebidas como cultura dominante. O termo confere poderes de lucro de diversas modalidades, como económico, cultural, social ou simbólico. Seja qual for a espécie do capital, está sempre presente uma relação de

institucionalização, colaborando com coletivos, organizações e forças políticas de forma a adotar estratégias de combate à doença. Nesta época, os meios de comunicação social contribuíram para a criação de estereótipos e preconceitos da comunidade LGBTQIA+: a doença sexualmente transmissível e as minorias sexuais e/ou de género passaram a ser discutidas publicamente, muitas vezes de forma negativa<sup>26</sup>. Os esforços do movimento LGBTQIA+ para combater a crise da SIDA/HIV resultou na mobilização de movimentos e reivindicações transnacionais (Taques, 2012, pp. 35-36; Rodrigues, 2019, p. 119).

A partir de 1990, o movimento LGBTQIA+ voltou-se para a integração social, adentrando o sistema da Organização das Nações Unidas (ONU) e através da incorporação dos conceitos inerentes aos direitos humanos. As forças políticas e mediáticas contribuíram para o reconhecimento igualitário das pessoas LGBTQIA+, que começaram a celebrar a conquista dos seus direitos civis (Rodrigues, 2019, pp. 121-122).

Em Portugal, o movimento pelos direitos das pessoas LGBTQIA+ assumiu, de forma pública e central, a demanda pela diversidade relacional, sexual e reprodutiva, aliando-se a outros movimentos a favor das liberdades fundamentais. Desta forma, o movimento LGBTQIA+ português teve impacto social, jurídico e político. Os avanços começaram a sentir-se depois do fim do Estado Novo, a ditadura portuguesa que durou até 1974. Desde então, a crescente modernização dos conceitos de sexualidade e género enfrentaram fortes debates com a Igreja Católica (Santos, 2018, pp. 38-40).

Em 1980, Portugal registou os primeiros grupos e iniciativas LGBTQIA+. Porém, 1995 foi o ano em que o movimento deu início ao seu desenvolvimento profundo: nasceu a ILGA Portugal<sup>27</sup>, a associação mais antiga entre todos os coletivos ativos atualmente, e o Grupo de Trabalho Homossexual, um coletivo associado ao Partido Socialista Revolucionário, que dinamizou um evento de celebração das pessoas LGBTQIA+ na discoteca Climacz, em Lisboa: o acontecimento recebeu a atenção da população e foi

---

dominação e/ou de apropriação/desapropriação. Assim, o capital caracteriza-se pela relação de poder, correspondente a um determinado estado de forças sociais. A cultura dominante é entendida como uma realidade absoluta, sendo que a família e a escola destacam-se como as principais instituições de transmissão do capital cultural, crucial para a configuração do espaço social e responsável pela criação de um leque de práticas e representações sociais (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa).

<sup>26</sup> O discurso mediático dificultou o movimento de libertação LGBTQIA+: criou a ideia de que a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo conduzia à doença fatal e as pessoas com SIDA/HIV foram estereotipadas como promíscuas e pervertidas (Rodrigues, 2019, pp. 119-120).

<sup>27</sup> Responsável pela gestão do Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa, atualmente conhecido como Centro Comunitário LGBTI+ (Santos, 2018, p. 40).

noticiado pelos meios de comunicação. Em 1997, realizou-se o primeiro Arraial Pride e em 2000 teve lugar a primeira Marcha de Orgulho Gay e Lésbico de Lisboa: os dois eventos foram organizados pela ILGA Portugal (Taqes, 2012, p. 44; Santos, 2006, p. 99; Santos, 2018, p. 40).

Contrariamente ao que acontece no resto do mundo, o Pride em Portugal não consiste numa mera festa de rua. Entre 2000 e 2009, o evento foi celebrado num único dia, em Lisboa, com dois momentos distintos interligados: durante a tarde, decorria a Marcha do Orgulho, um evento fortemente politizado, com a presença da população, personalidades conhecidas e partidos políticos apoiantes do movimento; e à noite, realizava-se o Arraial Pride, um evento de diversão, com música, dança, atuações comida e bebida. Este modelo de protesto e celebração, manifestação e entretenimento, resulta no aumento da visibilidade do movimento LGBTQIA+ e na expansão e consolidação da base social apoiante. Desde 2010, os dois eventos passaram a ser comemorados em dias distintos, alargando o calendário de celebração durante o mês de junho e alastrando-se por outras cidades do país (Santos, 2018, pp. 46-47).

Ao longo das últimas duas décadas, o ativismo LGBTQIA+ português agiu com consistência, coragem e determinação. A ênfase colocada no ativismo jurídico em detrimento do ativismo judicial traduziu-se em consideráveis esforços na mudança jurídica portuguesa, através de campanhas temáticas, disseminação nos meios de comunicação social, iniciativas de debate e reflexões públicas no parlamento. O investimento na mudança jurídica ficou designado por “juridificação coletiva da sexualidade” (Santos, 2018, pp. 42-43).

Mais recentemente, o movimento LGBTQIA+ em Portugal alterou a sua forma de atuação, tornando-se mais proativo na definição de uma agenda própria. Assim, apoiantes e militantes diversificaram o seu discurso e ação política, jurídica e social, envolvendo-se no desenvolvimento de relações interpessoais, designado por uma “pedagogia de proximidade” e “abordagem de empatia”. Atualmente, o movimento português caracteriza-se por ser um ativismo sincrético com um utilitarismo pragmático. A ação coletiva utiliza estratégias orientadas por objetivos, de forma a alcançar as diretrizes da sua agenda multifacetada (Santos, 2018, pp. 45-48).

## 5.2. Sexo, género, identidade e expressão de género e orientação sexual

Com as fragmentações culturais, de classe, género, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade do século XX, as sociedades modernas começaram a transformar-se. Estas alterações mudaram as identidades pessoais e abalaram o conceito de sujeito social. À época, a noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não era autónomo ou autossuficiente, mas sim formado a partir de relações interpessoais que forneciam ao sujeito valores, sentidos e símbolos. Esta noção ficou conhecida como a conceção interativa do sujeito, segundo a qual a identidade é formada a partir da interação entre o indivíduo e a sociedade. A essência interior do sujeito é formada e modificada com a interação do mundo exterior e outras identidades sociais e culturais. Neste caso, a identidade preenche o espaço que existe entre o interior e o exterior, isto é, o mundo público e privado do sujeito. Esta noção de identidade está intrinsecamente relacionada com o mundo exterior, por isso, está em permanente mudança e transformação com o impacto da globalização sobre a identidade cultural e social (Hall, 2006, p. 9-14).

O tempo e o espaço são as coordenadas básicas dos sistemas de representação, isto é, qualquer forma de representação simbólica traduz o seu objeto em dimensões espaciais e temporais. As relações espaço-temporais no interior dos sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas, tendo em conta as tradições, costumes e significados de uma determinada localidade e época histórica (Hall, 2006, pp. 70-72).

O conceito de inconsciência humana, apresentado por Sigmund Freud, adensou a noção de identidade: esta teoria passou a defender que a sexualidade e os desejos humanos eram formados com base nos processos psíquicos e simbólicos da inconsciência humana, que funcionava de acordo com a lógica de “penso, logo existo”, tese defendida por Descartes. Nesta conceção, a ideia de sujeito começou a ser percecionada gradualmente desde a infância, através da relação com o exterior e os outros. Assim, a noção de socialização surge como uma questão de aprendizagem constante. A consciência do sujeito com base na perceção do outro dá início à relação com os sistemas de representação simbólica, como a língua, a cultura e a sexualidade. Nesta fase, têm origem os sentimentos contraditórios,

responsáveis pela formação inconsciente do sujeito para o resto da sua vida (Hall, 2006, p. 24-38).

As identidades ganham sentido através da linguagem e dos sistemas simbólicos, responsáveis por formar o seu sistema de representação, de forma a classificar, quantificar e relacionar a identidade pessoal com o mundo exterior. Assim, a identidade é dependente da realidade à sua volta, demarcando-se pela diferença e exclusão. As dimensões simbólica, social, material e psicológica também contribuem para a formação e manutenção das identidades. Por sua vez, as identidades sociais são produzidas pelos sistemas de representação, que incluem práticas de significação e sistemas simbólicos. A consciência e a experiência individual constroem-se a partir dos significados produzidos pelas representações (Hall & Woodward, 2009, pp. 17-19).

A diferença surge a partir da construção das identidades, através dos sistemas simbólicos de representação e das formas de exclusão social: assim, a identidade e a diferença são intrinsecamente dependentes. As diferenças simbólicas e sociais são estabelecidas a partir de sistemas de classificação, que aplicam um princípio de diferença à população, de forma a dividi-la em dois grupos (Hall & Woodward, 2009, p. 40). Os sistemas classificatórios regulam as condutas culturais e definem os limites entre a semelhança e a diferença. A diferença ganha forma através das representações simbólicas que atribuem significado às relações sociais (Hall, 1997, p. 54). É neste espaço que surge a subjetividade, isto é, a compreensão do indivíduo de si mesmo, incluindo os seus pensamentos e emoções, quer conscientes ou inconscientes. A subjetividade é marcada pelo contexto social, linguístico e cultural que influencia a construção da identidade. Assim, a subjetividade é a exploração dos sentimentos envolvidos no processo de produção e fabricação da identidade. A cultura influencia a identidade do sujeito através das práticas de significação e da construção de uma subjetividade específica, regulando os tipos de sujeitos que existem (Hall & Woodward, 2009, pp. 45-55).

Todos estes conceitos ganharam impulso com o surgimento do movimento LGBTQIA+ durante o século XX. As noções de identidade e diferença estão na base dos membros integrantes desta comunidade, assim como as noções de sexo, género, identidade e expressão de género, orientação sexual, LGBTQIA-fobia e discriminação.

O sexo biológico diz respeito aos órgãos genitais externos e internos de cada pessoa. O gênero é uma construção social que resulta de expectativas criadas baseadas no sexo biológico. Este conceito varia de acordo com o tempo, o espaço e a cultura. Ser do sexo feminino ou do sexo masculino pressupõe, do ponto de vista social, uma associação a um conjunto de características, papéis e normas pré-concebidas. Na sua ausência, verificam-se situações de estigma, discriminação e exclusão social (Saleiro et al., 2022, p. 11).

A identidade de gênero diz respeito ao autorreconhecimento de cada um enquanto homem ou mulher, ambos, pessoas transgênero ou não binária. As pessoas que têm a sua identidade de gênero alinhada com o sexo biológico definem-se como cisgênero. Para as pessoas transgênero e não-binárias, a identidade de gênero difere do sexo biológico. A expressão de gênero é qualquer forma de expressão através da qual cada pessoa manifesta a sua identidade de gênero (nome, pronomes, linguagem, roupa). A orientação sexual diz respeito à atração sexual e emocional de uma pessoa em relação a outra. As pessoas heterossexuais sentem-se atraídas por pessoas do sexo oposto enquanto pessoas homossexuais (lésbicas e gays) se sentem atraídas por pessoas do mesmo sexo. As pessoas plurissexuais (bissexuais, pansexuais, demissexuais ou *queer*) sentem-se atraídas por mais do que um sexo ou gênero. A assexualidade consiste na ausência de atração sexual por pessoas de ambos os sexos ou gêneros (FRA, 2020, p. 9; Saleiro et al., 2022, pp. 11-12).

A invisibilidade da população LGBTQIA+ faz-se acompanhar por questões relacionadas com o preconceito e a discriminação. O conceito de homofobia ficou conhecido em 1970, representando o “medo irracional” das pessoas heterossexuais relativamente às pessoas homossexuais. A homofobia revela-se através da humilhação e segregação quotidianas, que podem ter lugar em contextos de proximidade, ambientes familiares, escolares ou entre conhecidos. Esta ideia remete para a discriminação no plano individual, ignora a dimensão cultural e contribui para a invisibilidade da discriminação contra outras minorias sexuais e de gênero. Para combater esta lacuna, sugere-se a utilização do termo LGBTQIA-fobia, nomeando-se os alvos específicos do preconceito. O conceito de heterossexismo define-se como o conjunto de crenças que valoriza a heterossexualidade em detrimento da homossexualidade. Esta ideia estigmatiza qualquer forma não-heterossexual de comportamento, identidade ou relacionamento. O termo cisheteronormatividade coloca as pessoas heterossexuais e cisgênero como norma social (Simões & Facchini, 2005, p. 26; Saleiro et al., 2022, pp. 15-18).

### 5.3. Dados de discriminação LGBTQIA+

A discriminação é uma manifestação comportamental do preconceito através do tratamento diferenciado de um determinado grupo de pessoas (Saleiro et al., 2022, p. 18). Por todo o mundo, elementos da comunidade LGBTQIA+ enfrentam episódios de violência e discriminação em diferentes contextos sociais e faixas-etárias. Diversos estudos evidenciam que ainda há um longo caminho a percorrer para alcançar a igualdade de minorias sexuais e/ou de género, sendo que o preconceito continua a ser uma das maiores lutas deste movimento (Santos et al, 2022, p. 3; ILGA Portugal, 2020, pp. 6-7).

As pessoas LGBTQIA+ são vítimas de episódios de discriminação no trabalho, escolas, cafés, restaurantes, bares, discotecas, na procura de alojamento, no acesso à saúde e em serviços sociais. As pessoas transgénero e intersexo registam um número superior de episódios de discriminação, face às outras minorias sexuais e/ou de género. Mais de metade dos membros da comunidade LGBTQIA+ escondem a sua pertença a uma minoria sexual e/ou de género e não demonstram afeto em público. Para estas pessoas, os amigos são a sua nova família e apoio emocional (FRA, 2020, pp. 10-12; Santos et al, 2022, p. 44).

Em Portugal, a perceção da discriminação situa-se dentro da média da União Europeia: 40% dos inquiridos revelaram ter sido vítimas de episódios discriminatórios no contexto quotidiano e 20% no local de trabalho. 30% das pessoas revelaram ter sido vítimas de algum tipo de abuso e 5% já sofreu um ataque de violência. Nas escolas, 28% dos jovens entre os 15 e 17 anos escondem a sua identidade sexual e/ou de género, sendo que 60% afirmou que alguém os apoiou, defendeu e protegeu em situações discriminatórias (ILGA Portugal, 2020, p. 6; FRA, 2020, p. 3).

No digital, os discursos de apoio e de ódio à comunidade LGBTQIA+ sofreram alterações entre 2019 e 2022. A nível mundial, o número de mensagens promotoras diminuiu 41% enquanto a quantidade de mensagens detratadoras aumentou em 9%. Apesar das alterações, o número de apoiantes continua a superar o de opositores nas mensagens partilhadas *online*. É de sublinhar que o número de comentários de ódio aumentou no mês de junho de todos os anos, altura em que é celebrado o dia do Orgulho LGBTQIA+ em todo o mundo (Natal & Hernández, 2023, pp. 3-7).

Em Portugal, o debate promotor domina face ao detrator, com 23% de mensagens de apoio contra 13% de ódio. Na realidade portuguesa, as narrativas promotoras destacam o apoio que artistas, meios de comunicação e séries dão à comunidade LGBTQIA+. Existem também mensagens de incentivo à denúncia de comentários preconceituosos e discriminatórios nas redes sociais, promovendo a tolerância, a liberdade e o apoio. Por outro lado, as narrativas detratoras surgem associadas a utilizadores que se posicionam contra a “ideologia de género” (Natal & Hernández, 2023, pp. 9-22).

As vítimas de discriminação e abuso revelam-se relutantes relativamente à denúncia deste tipo de incidentes e defendem a necessidade de progresso político e legislativo da União Europeia. Em Portugal, o combate à discriminação teve início na reforma do plano legal, com influência direta no quotidiano e na proteção de pessoas. Esta luta social passa ainda por um reforço de medidas a nível de educação, formação e sensibilização, sem descartar a importância da consolidação de estruturas de apoio e monitorização (ILGA Portugal, 2020, p. 47; FRA, 2020, pp. 7-38; Santos et al, 2022, p. 44).

#### 5.4. Legislação LGBTQIA+

O movimento LGBTQIA+ surgiu, enquanto organização política, através das democracias ocidentais. A pluralidade sexual e de género, a orientação sexual, a identidade de género e o *coming-out* tornaram-se indicadores importantes de uma sociedade desenvolvida. As sociedades tradicionais que não conseguem dar espaço a estas noções exigem desenvolvimento e liberdade a nível político, social e cultural. A resistência aos esforços de libertação transformam estes estados em sociedades homofóbicas, com a ausência dos direitos humanos das minorias sexuais e de género. A partir de 1970, o amadurecimento do movimento LGBTQIA+ contribuiu para o aumento da pressão político-social no que concerne à criação de legislação antidiscriminatória (Rodrigues, 2019, pp. 118-120).

Atualmente, quanto mais estável a democracia, maior a proteção legal das pessoas LGBTQIA+. O processo de democratização acompanha a evolução da cidadania, contribuindo para uma sociedade civil multidiversificada, apenas possível numa política de liberdade, igualdade e tolerância. Apesar de todos os avanços, a democracia não é uma

garantia contra a discriminação LGBTQIA+ ou uma constatação de que os direitos fundamentais destas pessoas são protegidos, mesmo depois da consagração da legislação. Não obstante, existe uma distinta correlação entre a democracia e os direitos de minorias sexuais e/ou de género (Rodrigues, 2019, pp. 124-125).

Em Portugal, não se registou qualquer referência às palavras “homossexual”, “gay”, “lésbica”, “bissexual” ou “transgénero” em debates parlamentares até 1995. A cidadania política e sexual permaneceram sem dialogar entre si, comprovando a falta de interlocutores políticos voltados para as temáticas de orientação sexual e identidade de género até ao desenvolvimento do movimento LGBTQIA+ português. A partir de 1996, registou-se uma crescente incidência de discussão parlamentar relativamente à temática LGBTQIA+. 1999, 2002 e 2005, anos de eleições legislativas, foram épocas com menor incidência de referências a estas temáticas, indiciando a ausência de questões sexuais e de género em momentos determinantes do debate político democrático no início do século XXI. Desde 2009, os temas LGBTQIA+ começaram a surgir de forma consistente no debate parlamentar e na realidade político-partidária em Portugal (Santos, 2018, pp. 40-41).

No contexto português, 44% das pessoas LGBTQIA+ considera que a legislação do governo combate efetivamente a discriminação e o preconceito (FRA, 2020, p. 14). A Comissão Europeia contra o Racismo e a Intolerância (ECRI) anunciou que a legislação portuguesa relacionada com as minorias sexuais e/ou de género é progressista. Segundo a ECRI (2018):

As pessoas homossexuais e bissexuais podem entrar nas forças armadas desde 1999, a união civil para os casais homossexuais foi introduzida em 2001 e a orientação sexual foi introduzida no artigo 13.º da Constituição em 2004. A discriminação com base na orientação sexual é crime desde 2007 e a Lei n.º 9/2010 de 31 de maio de 2010 introduziu o casamento entre pessoas do mesmo sexo. A Lei n.º 7/2011 de 15 de março de 2011 estabeleceu um quadro para o reconhecimento do verdadeiro género e para alterar o nome próprio das pessoas transgénero. A Lei n.º 1/2016 de 29 de fevereiro de 2016 abriu a adoção conjunta e a reprodução assistida aos casais do mesmo sexo. Em 2017, foi apresentado um projeto de lei ao Parlamento que tem por objetivo facilitar ainda mais o reconhecimento do

verdadeiro género das pessoas transgénero e a alteração do seu nome próprio (p. 36).

Em 2018, foi promulgado o Decreto n° 228/XIII relativo ao direito à autodeterminação da identidade de género e expressão de género e à proteção das características sexuais de cada pessoa. Este documento valida a despatologização, com a dispensa de um relatório médico para maiores de 18 anos, o fim das cirurgias a bebés intersexo e o direito ao nome social na escola. Quando, em 1999, o Presidente do Instituto Português do Sangue declarou que os homens homossexuais não estavam aptos a ser doadores por via da sua alegada “promiscuidade”, o movimento LGBTQIA+ denunciou esta situação de discriminação institucional e deu início a diversas iniciativas, de forma a revertê-la. Em 2021, a Direção-Geral da Saúde publicou uma norma<sup>28</sup> de atualização das pessoas dadoras de sangue, que respeitava a igualdade de género e a não discriminação baseada na orientação sexual (Santos, 2018, pp. 42-47).

O panorama dos direitos LGBTQIA+ em Portugal mudou de forma significativa nos últimos anos. O sentido de justiça e indignação nem sempre acompanharam os ritmos prolongados, lentos e ambíguos das decisões políticas e dos processos e mudanças judiciais, mas os resultados relativamente à cidadania sexual e de género em Portugal foram notáveis. Em 2023, segundo o Rainbow Europe Map<sup>29</sup> (Anexo 1), o país foi classificado com 62% de respeito pelos direitos das pessoas LGBTQIA+, surgindo em 9º lugar quando comparado com os restantes países europeus (Santos, 2018, pp. 42; ILGA Europe, 2023).

## **6. PERSONAGENS LGBTQIA+ EM SÉRIES DA RTP PLAY<sup>30</sup>**

Enquanto serviço público de televisão, a RTP tem a responsabilidade de apresentar conteúdos de qualidade e diversidade, demarcando-se como uma referência cultural para todos os portugueses, isto é, as maiorias e minorias. Informar, formar e entreter são os pilares da RTP, que, através do serviço de *streaming* RTP Play, disponibiliza gratuitamente todos

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.dgs.pt/normas-orientacoes-e-informacoes/normas-e-circulares-normativas/norma-n-0092016-de-19092016-pdf.aspx>.

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.ilga-europe.org/report/rainbow-europe-2023/>.

<sup>30</sup> Neste capítulo, as expressões “Temp.” e “Epi.” representam, respetivamente, a “temporada” e o “episódio” do acontecimento analisado.

os seus conteúdos. Para além dos programas disponíveis na RTP Play, em 2017 foi criada a RTP Lab, um laboratório criativo e experimental com novas formas de produção de conteúdos, direcionadas para o formato de multiplataformas (RTP Lab, s.d).

Com o objetivo de estimular a criatividade e a inovação, a RTP criou, de forma pioneira, uma consulta de conteúdos dirigida a todo o público, em busca de géneros de ficção, humor, documentário e infotainment, que utilizem novas formas de narrativa em ambientes exclusivamente digitais. No âmbito da RTP Lab, ao todo já foram produzidos<sup>31</sup> 23 programas<sup>32</sup> de géneros e formatos diversos, sendo que 18 são webséries de ficção e, no interior deste grupo, 8<sup>33</sup> apresentam personagens de minorias sexuais e/ou de género na sua narrativa (RTP Lab, s.d).

Para a seleção das séries de análise, tiveram-se em conta três critérios:

- Realização e exibição da série a partir de 2010, data em que o casamento entre pessoas do mesmo sexo passou a fazer parte da legislação portuguesa;
- Personagens de minorias sexuais e/ou de género como membros integrantes do elenco principal da narrativa;
- Abordagem de temáticas LGBTQIA+ de forma inovadora e disruptiva.

Desta forma, foram selecionadas as webséries *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui* para a realização da análise. *#CasaDoCais* teve a primeira temporada lançada em 2017 e a segunda instalação chegou em 2019. O elenco principal da websérie conta com 4 personagens de minorias sexuais e/ou de género, nomeadamente, Ema, Jay, Alex e Bea. À época de estreia, o projeto demarcou-se por ser a primeira série portuguesa abertamente LGBTQIA+, contribuindo para o acesso a uma nova realidade, apresentando, ao mesmo tempo, problemas transversais para todos os jovens-adultos, recorrendo a uma linguagem atual, crua e cómica (Farinha, 2018; Monteiro, 2018) (Anexo 2 e Anexo 3). *5Starz* estreou em 2021 e o elenco principal conta com a primeira personagem e atriz transgénero, Vera. Por representar a transsexualidade de forma natural, inovadora e sem recurso à dramatização, a narrativa destaca-se dos restantes programas do catálogo (Gonçalves, 2021) (Anexo 4). *Rui* chegou à RTP Lab em 2022 e o protagonista é um homem transformista: apesar da sua orientação

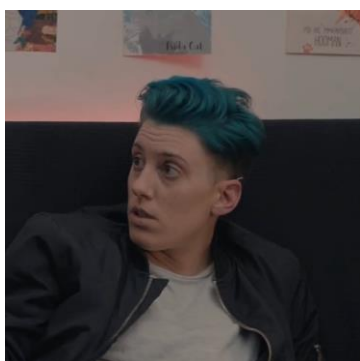
---

<sup>31</sup> À data da realização deste trabalho, 15 de junho de 2023.

<sup>32</sup> Catálogo da RTP Lab disponível em: <https://www.rtp.pt/play/colecao/rtp-lab>.

<sup>33</sup> As webséries da RTP Lab que apresentam personagens LGBTQIA+ são: *APPaixonados* (2017); *Subsolo* (2017); *#CasaDoCais* (2017-2019); *Frágil* (2018); *Inquilinos* (2019); *5Starz* (2021); *Nem a Gente Janta* (2022); e *Rui* (2022).

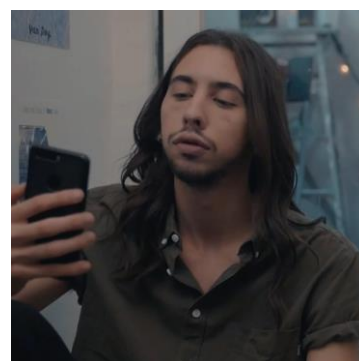
sexual não ser evidente desde o início, é perceptível que a personagem se identifica como um homem cisgénero. A narrativa demonstra o mundo do espetáculo de transformistas e *drag queens* de forma nunca vista em séries portuguesas (Lobo, 2022) (Anexo 5). É de sublinhar que *#CasaDoCais* e *5Starz* foram realizadas pela produtora Promenade, enquanto *Rui* contou com a produção de Recodd.



Ema (*#CasaDoCais*)



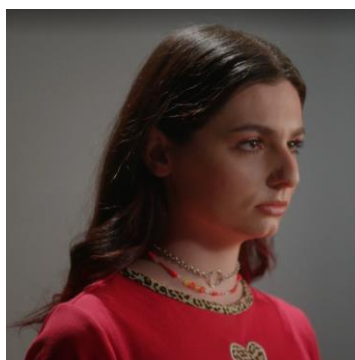
Jay (*#CasaDoCais*)



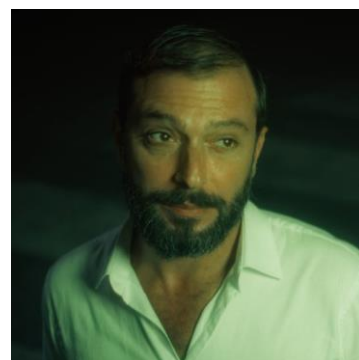
Alex (*#CasaDoCais*)



Bea (*#CasaDoCais*)



Vera (*5Starz*)



Rui (*Rui*)

Para a realização da análise das séries selecionadas, foram delineados seis tópicos de avaliação:

- Identificação das personagens LGBTQIA+;
- Descrição do objetivo e desfecho narrativos das personagens;
- Análise da intervenção de outras personagens na narrativa;
- Verificação da existência de algum tipo de discriminação e/ou violência contra personagens LGBTQIA+;
- Utilização de estereótipos na representação de personagens LGBTQIA+;
- Reconhecimento de referências sociais e culturais na narrativa.

## 6.1. Identificação das personagens LGBTQIA+

As personagens analisadas de *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui* são personagens principais. O público acompanha a história audiovisual através do ponto de vista destas personagens, responsáveis por criar ação e desenvolver conflito narrativo (Seger, 2010, pp. 213-214; Yorke, 2013, p. 7). Todas as personagens analisadas apresentam-se como membros da comunidade LGBTQIA+ (Anexo 6).

Em *#CasaDoCais*, Ema, Jay e Alex identificam-se como homossexuais, isto é, sentem atração física e sentimental por pessoas do mesmo sexo. Bea é bissexual, por isso, sente-se atraída por mais do que um sexo ou género. Estes conceitos são apresentados pelas personagens e demonstrados ao longo dos episódios, através dos relacionamentos desenvolvidos por cada um (Santos et al, 2022, p. 12).

Em *5Starz*, o público é levado a acreditar que Vera é transgénero, ou seja, a sua identidade de género difere do sexo atribuído à nascença (Santos et al, 2022, p. 11). O sexo biológico de Vera é masculino, mas Vera identifica-se com o género feminino. Apesar da personagem nunca assumir este rótulo, o subtexto narrativo demonstra aquilo que as palavras não mencionam diretamente (Seger, 2010, p. 172; Yorke, 2013, p. 150). Quando questionada sobre a escolha do seu nome, Vera responde: “- É verdade. A minha verdade. Eu escolhi a minha verdade e acho isso bonito” (Temp. 1, Epi. 2). Na casa de banho, Vera toma as suas hormonas (Temp. 1, Epi. 5). A cena ocorre sem qualquer contexto ou explicação, mas graças às informações reveladas através do diálogo nos episódios anteriores, o público consegue compreender a ação desempenhada pela personagem.

Na série *Rui*, o protagonista é um homem transformista que se identifica como heterossexual. Uma vez que *queer* é uma forma de pensar, ser e agir que desafia as normas sociais e provoca o desconforto e a ambiguidade, as pessoas transformistas ou *drag queens/kings* inserem-se neste grupo. Rui é um homem que se veste de mulher para fins artísticos e de entretenimento. Quando Rui se transforma, dá vida a Glória, uma personagem que não tem qualquer relação com a sua identidade de género ou orientação sexual (Louro, 2006, p. 8; Jesus, 2012, p. 10) (Anexo 7). Rui explica que não é homossexual: “- Eu não gosto de me vestir de mulher. Eu gosto de me vestir de Glória. A Glória não é uma máscara ou uma personagem. A Glória existe por si só. Tem personalidade própria, entidade, vontades e maneiras de estar. Tem de ser verdadeira. Se eu não acreditar nisso, então sou só

um homem que gosta de se vestir de mulher e que não conseguiu fazer o seu trabalho” (Temp. 1, Epi 3).

As personagens de *#CasaDoCais* e *5Starz* habitam com os seus amigos e revelam uma certa distância das suas famílias – algumas personagens não mencionam, de todo, qualquer membro familiar. Este dado reflete o resultado de um estudo sobre a comunidade LGBTQIA+, segundo o qual, para estas pessoas, os amigos são a sua nova família e apoio emocional. Para as vidas quotidianas de pessoas LGBTQIA+, as redes de amigos constituem uma componente crucial de intimidade e desempenham um papel central em situações de vulnerabilidade e precaridade estruturais (Santos et al, 2022, pp. 44-80). Em *Rui*, a personagem principal vive sozinha, evidenciando a solidão e o isolamento do protagonista relativamente à sua família e amigos, com os quais acaba por se reaproximar.

## 6.2. Descrição do objetivo e desfecho narrativos das personagens

A essência da personagem é construída com base no seu objetivo dramático, que se transforma em motivação e ação rumo ao alcance do seu desejo, momento em que se dá o desfecho narrativo (Seger, 2010, p. 178). Da mesma forma, as interações e os conflitos que ocorrem durante o desenvolvimento da história contribuem para a criação de personagens reais e multidimensionais (Field, 2003, p. 48) (Anexo 8).

Em *#CasaDoCais*, Ema muda-se do Entroncamento para Lisboa, onde passa a viver com os seus amigos (Anexo 9). O seu principal objetivo é encontrar novas oportunidades profissionais e pessoais. Ao longo dos vários episódios, Ema encontra dificuldades em procurar trabalho (denunciando a precariedade do mercado de trabalho em Portugal para diversos jovens) enquanto se descobre a um nível pessoal profundo. Em Lisboa, a jovem surpreende-se com a liberdade de expressão das pessoas LGBTQIA+: “- Só há tipo duas lésbicas no Entroncamento”. Ema muda de visual: corta e pinta o cabelo de azul, uma transformação que simboliza a liberdade que a personagem sente na nova realidade em que está inserida (Temp. 1, Epi. 1) (Anexo 10). Ao longo da temporada, Ema é abordada várias vezes por outras raparigas, mas não se consegue envolver com nenhuma delas devido aos seus problemas de confiança e autoestima: este é o conflito interno da personagem, que tem lugar quando a mesma questiona as suas ações e pensamentos (Seger, 2010, p. 187).

Finalmente, Ema consegue ultrapassar os seus medos e envolve-se com uma rapariga que conhece numa festa (Temp. 1, Epi. 10). Mais tarde, Ema apaixona-se por Bea, mas não consegue revelar os seus sentimentos (Temp. 2, Epi. 2). Quando os pais de Ema a visitam em Lisboa, a jovem finge estar numa relação com Alex, mas o plano não corre bem. Ema acaba por assumir a sua homossexualidade aos pais, que reagem de forma positiva: “- Filha, nós já sabíamos. Só estávamos à espera de que tu soubesses também” (Temp. 2, Epi. 6). O *coming-out* é um processo longo e fundamental na vida de pessoas LGBTQIA+, composto por seis fases distintas: reconhecimento, autoaceitação, identidade, tolerância, respeito e orgulho (Cass, 1979, pp. 222-234). A insegurança de Ema transforma-se em confiança: Ema e Bea confessam os sentimentos que sentem uma pela outra e dão início à sua relação (Temp. 2, Epi. 7). Ema consegue atingir os seus objetivos, comprovando a transformação e evolução da personagem: tem um trabalho estável em Lisboa, assumiu a sua homossexualidade aos pais e tem um relacionamento saudável com Bea (Temp. 2, Epi. 10).

Jay realiza alguns trabalhos de maquilhagem, na esperança de se conseguir tornar um maquilhador profissional. Em simultâneo, o jovem deseja construir uma relação amorosa com outro rapaz. As pessoas LGBTQIA+ sempre se preocuparam em criar relacionamentos estáveis e saudáveis, sendo que esta necessidade aumentou depois da epidemia da SIDA (Andriote, 1999). Jay conhece um pretendente através de uma aplicação de *dating* (Temp. 1, Epi. 7). Para aliviar a ansiedade, acaba por se embriagar e sabotar o encontro, durante o qual confessa que não precisa de um rótulo para se definir enquanto pessoa: esta ambiguidade está relacionada com o conceito de ser *queer*, uma forma de estar que não aspira à norma social (Lopes, 2012, p. 8). Mais tarde, Jay conhece Hugo: os dois rapazes têm um encontro e acabam por se envolver sexualmente (Temp. 2, Epi. 3). No aniversário de Jay, os amigos organizam uma festa surpresa, onde ele acaba por ser ameaçado por Hugo, que não se sente à vontade para assumir uma relação com outro rapaz: “- Jay para com isso. Já falei que a gente não joga no mesmo *team*” (Temp. 2, Epi. 4). Depois de terminar a relação com Hugo, Jay volta a focar-se no seu trabalho enquanto maquilhador. Jay atinge, parcialmente, os seus objetivos: trabalha enquanto maquilhador, mas não consegue desenvolver uma relação amorosa com sucesso (Temp. 2, Epi. 10).

Alex é o jovem do grupo com uma vida sexual mais ativa: é conhecido por ter vários parceiros sexuais e não ter limites. Porém, admite que os encontros fugazes são interessantes inicialmente, mas deixam de ser agradáveis passado algum tempo (Temp. 1, Epi. 5). O jovem

lamenta-se por não conseguir criar uma relação séria e esse torna-se no seu objetivo. Esta questão é pertinente, tendo em conta que a “tríade heterossexualidade-casamento-filiação” permanece como a única referência a nível social e cultural: a visibilidade e o aprofundamento desta temática é uma oportunidade para demonstrar novas formas de relacionamentos (Nascimento et al., 2015, p. 553). A paixão que sente pelo meio musical é outro desejo que pretende alcançar. Alex descobre que um rapaz com quem se envolveu sexualmente tem sífilis (Temp. 1, Epi. 9). Depois de fazer exames, o jovem debate-se internamente por ser irresponsável: com recurso ao *voice-over*, o público tem acesso aos pensamentos da personagem, declarações que revelam o seu desacordo interior (Seger, 2010, p. 188). Mais tarde, descobre que os resultados são negativos para doenças sexualmente transmissíveis. Para celebrar, Alex diverte-se sozinho numa festa, sem se envolver sexualmente com ninguém (Temp. 1, Epi. 10). Durante a festa, escuta-se a sua primeira música, “Canção do Além”. Depois do susto, Alex retoma a caminhada rumo aos seus objetivos. Atua em *drag queen* e canta a versão de “Happy Birthday” inspirada em Marilyn Monroe (Temp. 2, Epi. 4). Mais tarde, conhece Leonardo, um produtor de música por quem se apaixona. Quando os dois se relacionam sexualmente pela primeira vez, as coisas não correm bem e decidem ficar apenas amigos (Temp. 2, Epi. 7). Os membros de relações homossexuais valorizam a autonomia individual, o que explica a facilidade com que os mesmos abandonam relacionamentos amorosos (Kurdek, 1992, p. 130). A música de Alex “Amigxs 4ever” é lançada, no entanto, os seus objetivos continuam por alcançar: não consegue estabelecer uma relação amorosa com outro rapaz e a sua carreira musical continua por desbravar (Temp. 2, Epi. 10).

Bea procura uma casa para viver em Lisboa. Depois de ser entrevistada pelos amigos, começa a viver com o grupo (Temp. 1, Epi. 3). Destaca-se como a mais responsável e menos caótica do grupo e, depois de admitir a sua bissexualidade, começa a revelar sentimentos por Ema (Temp. 1, Epi. 10). Bea aproxima-se cada vez mais de Ema, na tentativa de confessar os seus sentimentos pela amiga. Antes de Ema assumir a sua homossexualidade aos pais, Bea aconselha-a: “Ema, tem calma. Vais ter que meter uma coisa na tua cabeça. Se tu não te assumires, nunca vais conseguir ter uma vida normal. Tu consegues. Só estás com medo” (Temp. 2, Epi. 6). O momento de *coming-out* é importante para o desenvolvimento das vidas de pessoas LGBTQIA+: a sua aceitação resulta em conceções positivas sobre si próprias e no aumento da autoestima (Coleman, 1982, p. 473).

Finalmente, Bea revela a Ema os seus sentimentos e as duas dão início a uma relação (Temp. 2, Epi. 7). Ao contrário do que acontece em relacionamentos entre dois homens, pessoas lésbicas valorizam o lado íntimo e emocional das relações amorosas, criando ligações mais vincadas e genuínas (Kurdek, 1998, p. 553). Assim, Bea consegue alcançar os seus objetivos iniciais: encontra uma casa para viver em Lisboa e confessa a paixão que sente por Ema (Temp. 2, Epi. 10).

Em *5Starz*, Vera confessa que deseja ser famosa, apesar de não saber qual é o seu lugar no mundo. A sua motivação dramática é expressa fisicamente, através do diálogo e das ações (Seger, 2010, p. 180). Vera afirma: “Quando era mais nova, queria ser famosa, queria que todos me conhecessem. Queria ser cantora. Mas quando estava a crescer isso não era uma opção. Ainda não vi ninguém como eu na televisão ou na internet” (Temp. 1, Epi. 2). A vulnerabilidade e falta de confiança sentidas pela personagem refletem a falta de representação de pessoas LGBTQIA+ nos meios de comunicação de massa, nomeadamente de pessoas transgénero. Vera faz um *casting* para uma agência de talentos, porém a jovem não se consegue apresentar a si mesma (Temp. 1, Epi. 3). A assistente de *casting* questiona: “Não devia ser assim tão difícil. Não sabes quem és?” Quando passa à fase seguinte, Vera é obrigada a retirar a maquilhagem que usa. Enquanto o faz, o seu rosto entristece e começa a perder vida: parece que a maquilhagem é utilizada como um escudo de proteção, que esconde uma versão de Vera que não deve ser revelada. O realizador do *casting* dispensa a jovem, que se prepara para voltar ao seu trabalho de estafeta. Ao final do dia, Vera torna-se viral nas redes sociais depois de entregar uma *pizza* a uma pessoa famosa. Mais tarde, Vera é contactada pela agência de talentos, que agora deseja trabalhar com a jovem: Vera concorda em escrever uma música sobre a destruição das noções pré-estabelecidas do patriarcado (Temp. 1, Epi. 4). Vera descobre que as suas fotografias íntimas foram partilhadas sem o seu consentimento (Temp. 1, Epi. 6). Ao longo da temporada, Vera é confrontada com um conflito social: a personagem encontra-se numa disputa constante com tudo aquilo que é tradicional e convencional (Seger, 2010, p. 189). Para além disso, a paixão que sente por Diego ao longo dos episódios não é correspondida, refletindo a dificuldade que pessoas transgénero sentem em criar e construir relações sérias e duradouras (Silvestre et al., 2021, p. 17). Por fim, Vera consegue alcançar a fama que desejava, porém não da forma que idealizava. Tal como a personagem explicou, existe uma diferença entre ser conhecida pelas suas publicações *online* e por *memes* criados na internet, fora do seu controlo.

O protagonista de *Rui* regressa ao mundo do transformismo depois de descobrir que Rainha morreu. Para Rui, Rainha desempenhava um papel maternal e o público percebe isso através do recurso a *flashbacks*. Mais de 20 anos depois de abandonar os palcos, Rui volta a transformar-se em Glória e atua no bar Afrodite, que aplaude o seu retorno. Rui esconde o seu trabalho de transformista da própria filha, Mafalda (Temp. 1, Epi. 2). Há um muro entre as duas personagens: Mafalda tenta aproximar-se do pai, mas Rui recua, com medo de magoar a filha. Este receio está relacionado com o trauma emocional de Rui: quando Mafalda era mais nova, tentou engolir comprimidos do pai e, desde então, Rui sente-se incapaz de assumir o papel paternal. A técnica utilizada é conhecida como “*Circle of Being*”: permite explorar a dimensão emocional da personagem e construir um objetivo dramático responsável por guiar a narrativa (Field, 2003, pp. 69-71). Este acontecimento é apenas revelado no último episódio da temporada: “- Quando tu eras pequenina, eu adormeci no sofá e ia havendo um acidente. Ias engolir comprimidos. Devias pensar que eram doces. Apanhei-te por pouco. Mesmo antes de tu os engolires. Foi um acidente, Mafalda” (Temp. 1, Epi. 6). A vida de Rui está vincadamente separada em três áreas distintas: na vida profissional, Rui trabalha como segurança e transformista; na vida pessoal, Rui mantém-se afastado de amigos e familiares, a quem esconde o seu trabalho de transformismo; e na vida privada, prepara-se para as suas atuações, transformando-se em Glória. Esta diversidade de realidades contribui para a criação de uma personagem real e complexa (Field, 2003, p. 48). Mafalda descobre que Rui é transformista e decide assistir a uma atuação. Os dois acabam por se reconectar com a ajuda de Glória: “- Acho que mudei a sua vida. Posso me considerar a sua nova heroína?” Mafalda responde “- Claro que sim” (Temp. 1, Epi. 3). Este momento de revelação e aceitação está relacionado com o desafio que pessoas que se identificam com expressões de transgeneralidade enfrentam: como e de que forma se apresentam às outras pessoas. Esta não é uma decisão fácil nem simples, mas é necessária para que estas pessoas possam “ser quem são por inteiro”, com familiares, amigos ou colegas de trabalho (Jesus, 2012, p. 19). Mais tarde, tem lugar um conflito situacional: Rui é levado para um local remoto, é alvejado, mas consegue lutar, resistir e fugir (Temp. 1, Epi. 6). Depois de recuperar a relação com a filha e voltar a praticar transformismo, as suas motivações dão-lhe força rumo à conclusão da narrativa, momento em que os objetivos do protagonista são alcançados.

### 6.3. Análise da intervenção de outras personagens na narrativa

Para além das personagens LGBTQIA+, existem outras personagens das narrativas analisadas que contribuem para criar relações de diferença, igualdade e identidade entre o elenco e o público (Anexo 11).

Lara faz parte do elenco principal de *#CasaDoCais*. É uma jovem portuguesa negra e heterossexual que sonha ser atriz. Entre trabalhos precários, Lara é convidada por um agente de talentos a fazer uma atuação de *stand-up comedy*: a jovem inspira-se nas histórias de vida dos seus amigos LGBTQIA+. Durante a atuação, que é assistida por várias pessoas, nomeadamente os pais de Ema, Lara assume a homossexualidade da amiga (Temp. 2, Epi. 6). Na série, a questão não é levantada, mas é importante refletir sobre esta temática: assumir a sexualidade de alguém em público sem o seu consentimento não é correto: quebra a barreira do respeito e da privacidade (Guzman, 1995, p. 1532). As palavras de Lara forçaram Ema a assumir a sua homossexualidade aos pais. Apesar do final feliz, os meios utilizados não foram os mais assertivos. Mais tarde, Lara confessa aos amigos que se encontra numa relação heterossexual: “- Estava com muito medo de ser julgada e criticada. É um bocado difícil estar numa relação heterossexual neste grupo” (Temp. 2, Epi. 10). Esta é uma clara inversão dos papéis entre pessoas heterossexuais (a norma social) e as pessoas LGBTQIA+ (a diferença), que resulta num momento cómico entre as personagens.

Diego é uma personagem principal de *5Starz*. Depois de terminar a relação com a namorada, vai viver para casa de Vera e dos seus amigos. Diego e Vera criam uma conexão íntima: Vera ajuda Diego a tomar esteroides e Diego auxilia Vera com as suas hormonas (Temp. 1, Epi. 5). As ações e os diálogos da jovem deixam claro que a rapariga transgénero se encontra apaixonada pelo rapaz cisgénero. No final da temporada, Diego reata a relação com a namorada, no entanto, quando visualiza a entrevista de Vera na televisão, o rapaz decide sair de casa, deixando a namorada para trás. Apesar dos diálogos de Diego não serem explícitos quanto aos seus sentimentos por Vera, o subtexto apresentado permite ao público aceder ao espaço que existe entre a linguagem e o pensamento da personagem: assim, percebe-se que Diego tem sentimentos por Vera (Yorke, 2013, p. 166).

Roger e Rainha são personagens secundárias de *Rui*, responsáveis por auxiliar a conduzir a história em diante, ao gerar acontecimentos e provocar reações aos protagonistas (Seger, 2010, p. 215). Roger é o melhor amigo, cunhado e agente de Rui: está presente na

primeira vez que Rui se transforma em Glória e acompanha o regresso de Rui aos palcos, mais de 20 anos depois. Ao longo dos episódios, é explícito que Roger guarda sentimentos íntimos por Rui: Delfina recorda o momento em que ela e Rui deram início à sua relação amorosa e Roger revelou ter ciúmes da irmã; e o gerente do bar Afrodite afirma: “- Tu dás-me pena. Ou achas que eu ainda não reparei na forma como tu olhas para ele?” Mais tarde, depois de descobrir que foi despedido, Rui reage de forma violenta e ameaça Roger fisicamente (Temp. 1, Epi. 4). Neste momento, a dinâmica das duas personagens fica esclarecida: Roger, que guarda respeito e carinho por Rui, desvaloriza-se a si mesmo e coloca-se numa posição submissa, enquanto Rui revela um lado violento e uma posição de dominador.

Por sua vez, Rainha é uma personagem que ocupa um papel maternal e central na vida de Rui. É ela quem o apresenta e guia pelo mundo do transformismo: “- Nunca peças desculpa, querida. Não te habitues a isso porque não deves nada a ninguém. Quando voltares para casa no autocarro, repara naqueles homens todos engravatados muito sérios a dormir em pé. Eles davam tudo para fazerem o que nós fazemos. Transgredir” (Temp. 1, Epi. 1). Após a sua morte, Rui regressa aos palcos, 20 anos depois. A história e a relação entre Rui e Rainha revela-se cíclica: Rainha é responsável por conduzir Rui ao mundo do transformismo em dois momentos distintos da sua vida (quando Rui ainda é um jovem e, mais tarde, quando Rui é já adulto).

#### 6.4. Verificação da existência de algum tipo de discriminação e/ou violência contra personagens LGBTQIA+

A discriminação e violência contra pessoas em função da sua orientação sexual, identidade ou expressão de género e características sexuais são uma realidade mundial. Em Portugal, esta é uma temática sub-representada nos meios de comunicação social (ILGA Portugal, 2020, p. 6). Historicamente, o preconceito contra minorias sexuais e de género reflete e acompanha a invisibilidade das pessoas LGBTQIA+ (Saleiro et al., 2022, p. 15). Por estas razões, é importante refletir a forma como estas situações são representadas nas séries em análise (Anexo 12).

Em *#CasaDoCais*, Ema é vítima de um episódio de assédio sexual: enquanto dança com as amigas numa discoteca, um homem aproxima-se de Ema e apalpa os seus seios: “-

Estava só a ver se eras gajo ou gaja” (Temp. 1, Epi. 5). Ema responde através de insultos físicos e verbais e o homem afasta-se do grupo. Este episódio de violência por parte de uma pessoa desconhecida da vítima através de linguagem homofóbica e transfóbica reflete os resultados de discriminação denunciadas em Portugal<sup>34</sup> (ILGA, 2020, pp. 16-27). Durante esta situação, Ema, de cabelo curto e rapado, utilizava calças de ganga e uma camisola larga: estas características estão relacionadas com a expressão de género da personagem, isto é, a forma estética como a mesma se apresenta (Anexo 13). Porém, sempre que alguém não se comporta em conformidade com o seu sexo biológico e todas as normas culturalmente estabelecidas, pode enfrentar situações de discriminação, estigma ou exclusão social (Saleiro et al., 2022, p. 11). O facto de Ema, uma mulher, se apresentar com roupas e características que socialmente são associadas a pessoas do sexo masculino, é motivo de estranheza por parte do agressor. Mais tarde, Ema ouve diversos comentários negativos dos colegas de trabalho: “- Não é fácil para uma pessoa assim ter filhos, não é?”; “- Toda a gente te achou um bocado estranha por seres... tu sabes não é... mas agora, eu sei que tu és fixe!”; “Eu não tenho nada contra os L’s... B’s... T’s... mas, bichas é que não! Nada contra, desde que não venham para cima de mim” (Temp. 2, Epi. 10). Os insultos homofóbicos partilhados gratuitamente pelas personagens refletem a discriminação no local de trabalho<sup>35</sup> sentida por pessoas LGBTQIA+, que interfere negativamente com a satisfação laboral<sup>36</sup>, associada a um maior número de despedimentos, à negação de oportunidades, menos promoções e avaliações de desempenho negativas (ILGA, 2020, p. 22; FRA, 2020, pp. 31-33; Saleiro et al., 2022, p. 28).

Jay é alvo de discriminação por um homem que o insulta verbalmente: “- Estás a olhar para onde, ó paneleiro? Eu não ando aqui nesse jogo das espadinhas como vocês!” (Temp. 1, Epi. 2). Apesar de Alex ser testemunha da situação, nenhum dos rapazes respondeu aos insultos proferidos de natureza homofóbica, que correspondem a 67% das denúncias registadas em Portugal (ILGA, 2020, p. 27). Apesar do termo “pateleiro” se

---

<sup>34</sup> Metade das situações de discriminação ou violência denunciadas (50%), foram realizadas por apenas uma pessoa. Na maioria das situações denunciadas (40%), os autores de discriminação ou violência são desconhecidos para a vítima ou testemunhas. Em 67% dos casos, a discriminação acontece através de insultos ou linguagem homofóbica ou transfóbica (ILGA, 2020, pp. 16-27).

<sup>35</sup> O local de trabalho foi denunciado em 7% dos casos de discriminação denunciados (ILGA, 2020, p. 22).

<sup>36</sup> Em Portugal, uma em cada cinco pessoas LGBTQIA+ sentiu-se discriminada no local trabalho ou a procurar emprego; 30% já sentiram de forma constante ou muito frequente uma atitude geral de rejeição no local de trabalho por serem LGBTQIA+; 40% das pessoas não revelaram a sua identidade sexual a nenhum colega e 58% referiu que raramente ou nunca alguém as apoiou, defendeu ou protegeu no local trabalho (FRA, 2020, pp. 31-33).

referir a um “fabricante ou vendedor de panelas”, em Portugal é utilizado com um tom depreciativo quando dirigido a homens LGBTQIA+, que revelam características associadas à homossexualidade (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d). Depois de consumir alucinogénios, Jay imagina que é insultado pelo frigorífico: “- Paneleiro de merda” (Temp. 1, Epi. 8). Esta é uma referência a diversas situações de discriminação e violência de que a personagem foi vítima, revelando a dimensão do impacto psicológico<sup>37</sup> desta problemática social (ILGA, 2020, p. 28). A estigmatização social associada a pessoas LGBTQIA+ contribui para um mal-estar psicológico que conduz a problemas como ansiedade, nervosismo, dificuldade de concentração, perturbação do sono, medo e insegurança, maior risco de desenvolver perturbações do foro mental associadas à depressão, ansiedade e stress pós-traumático (Saleiro et al., 2022, pp. 20-169). Os amigos preparam uma festa surpresa para celebrar o aniversário de Jay. Durante o convívio, Jay tenta interagir com o seu namorado em público, mas Hugo rejeita-o e nega qualquer relacionamento: “- Ele está sempre dando em cima de mim. Ele ou ela” (Temp. 2, Epi. 4). Este comentário de cariz homofóbico e transfóbico utiliza a expressão de género de Jay para o insultar, ou seja, a forma como a personagem se autorreconhece a nível pessoal e profundo. Jay é uma pessoa do sexo masculino, homossexual que se identifica com características associadas ao género feminino: utiliza cabelo comprido loiro, maquilha-se e usa colares reluzentes e roupas coloridas (Saleiro et. al, 2022, p. 11). Jay confronta o namorado, que responde de forma agressiva, encostando Jay à parede (Anexo 14). Jay grita: “Larga-me! A sério, larga-me. És nojentto. Sabes qual é que é a diferença entre nós? É que o meu armário só serve para guardar roupa.” A resposta de Jay remete o termo “armário” para um novo significado: em vez de se referir a um objeto que serve para guardar e arrumar diversos objetos. Aqui, o conceito relaciona-se diretamente com a expressão “sair do armário”, isto é, assumir publicamente a sua orientação sexual e identidade de género (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d; Martins et al., 2010, p. 19). Torna-se evidente que Hugo sofre de um estigma interno relativamente à sua orientação sexual, expresso através da homofobia internalizada: atitudes sociais e negativas para a própria pessoa homossexual, responsáveis por causar impacto psicológico aos membros da comunidade LGBTQIA+ (Oliveira & Nogueira, 2010, p. 39;

---

<sup>37</sup> Relativamente ao impacto resultante de episódios de discriminação ou violência LGBTQIA+, as denúncias portuguesas referem a dimensão psicológica em dois terços das situações (68%), tendo sido referida como bastante afetada 43% das vezes e nada afetada apenas 3% das vezes (ILGA, 2020, p. 28).

Saleiro et. al, 2022, p. 11). Durante os restantes episódios, Jay não se envolve com mais nenhum rapaz, o que pode estar relacionado com o impacto psicológico provocado por esta situação.

Jay e Alex são alvo de discriminação coletiva (Temp. 1, Epi. 3). Depois de produzirem uma sessão fotográfica provocadora e partilharem os resultados na internet (Anexo 15), os dois rapazes são alvo de comentários homofóbicos: “- Paineleiros de merda. Deviam morrer com um ferro de engomar enfiado no cu e outro na garganta.” Esta situação é um exemplo de discurso de ódio contra pessoas LGBTQIA+, isto é, a utilização de expressões negativas divulgadas publicamente, neste caso, na internet (Saleiro et al., 2022, p. 170). Em Portugal, 20% das vítimas explicam que as ameaças e os insultos de que foram alvo ocorreram através das redes sociais (ILGA, 2020, p. 25).

Vera é alvo de algumas situações de discriminação e violência em *5Starz*. Durante as gravações do videoclip, o agente de talentos agarra no braço de Vera e ameaça-a: “Eu acabo com isto tudo e voltas a ser uma anedota da internet que é aquilo que tu és. Se tu achas que há mais alguém neste país ou neste mundo que te vai dar uma oportunidade como esta, estás bem enganada”. Vera responde: “Eu criei esta oportunidade para mim mesma. Existem muitos homens por aí a aproveitarem-se de pessoas. Tu não encontras ninguém como eu” (Temp. 1, Epi. 5). Nesta situação, o agressor é um homem cisgénero e a vítima é uma mulher transgénero: uma invocação à cisheteronormatividade, a norma social que destaca as pessoas cisgénero e heterossexuais, contribuindo para a exclusão social de pessoas transgénero e de outra orientação sexual (Saleiro et al., 2022, p. 18) (Anexo 16). Apesar do avanço na proteção e reconhecimento de direitos laborais<sup>38</sup> de minorias sexuais e/ou de género, as pessoas transgénero apresentam um maior risco de vulnerabilidade em situações de opressão no trabalho<sup>39</sup>. Estas situações estão relacionadas com a aparência física e as discrepâncias entre os marcadores de género nos documentos de identificação e a identidade de género da pessoa (FRA, 2020, pp. 31-32; Saleiro et al., 2022, p. 28). Mais tarde, Vera descobre que as suas fotografias íntimas foram divulgadas na internet, sem o seu consentimento (Temp. 1,

---

<sup>38</sup> A União Europeia garantiu a proteção de trabalhadores de minorias sexuais contra a discriminação na Diretiva para a Igualdade no Emprego 2000/78/EC. Portugal aprovou, em 2003, o novo Código do Trabalho, pela lei n.º 99/2003, regulamentada pela lei n.º 35/2004, onde incluiu explicitamente a proibição de práticas formais de discriminação diretas ou indiretas baseadas na orientação sexual. Em 2015, a alteração ao Código do Trabalho, pela lei n.º 28/2015, passou a incluir também a identidade de género como fator de discriminação (Saleiro et al., 2022, p. 28).

<sup>39</sup> A discriminação no local de trabalho foi sentida por 35% de pessoas transgénero (FRA, 2020, pp. 31-32).

Epi. 6). As imagens foram publicadas num grupo privado, constituído exclusivamente por homens. Esta invasão de privacidade constitui um tipo de agressão que tem vindo a aumentar nos últimos anos, especialmente quando relacionado a incidentes de natureza sexual<sup>40</sup> (ILGA, 2020, p. 22; FRA, 2020, pp. 12-17). Estas situações pretendem incitar atos de violência, difamação, injúria ou ameaça a pessoas em razão da sua orientação sexual, expressão e identidade de género ou características sexuais (Saleiro et al., 2022, p. 170).

Em *Rui*, o protagonista é alvo de um episódio de discriminação pelo gerente do bar depois de atuar como Glória: “- Tens cinco segundos para te pões a andar, antes que eu te rebente a boca toda, ó traveca do caralho!” (Temp. 1, Epi. 1). Rui responde através de uma agressão verbal e física, fugindo de seguida. O termo “traveca” surge da palavra francesa “travesti”, que significa “vestir para enganar”, isto é, alguém que pratica o travestismo. Neste caso, esta expressão é utilizada num sentido depreciativo, sinónimo de “imitação” ou “fingir ser o que não é”. O estigma que existe contra pessoas travesti dificulta a procura de emprego e aumenta a exclusão social deste grupo, características que são refletidas na personagem de Rui ao longo dos episódios: por exemplo, quando a personagem perde os seus dois empregos e se isola dos familiares e amigos. O insulto é lançado contra o protagonista, um homem cisgénero e heterossexual que se veste de mulher para fins de entretenimento, por isso, considerado transformista (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d; Jesus, 2012, pp. 16-18). Mais tarde, Rui é raptado e alvejado a tiro por um homem que o contratou para uma atuação privada enquanto Glória. A personagem teme que alguém descubra que gosta de observar homens vestidos de mulher, algo que vai contra a norma social em que acredita, tornando-o num possível alvo de discriminação e marginalização (Temp. 1, Epi. 6). Esta insegurança está diretamente relacionada com o conceito de estigma sexual, um fenómeno cultural que inferioriza socialmente qualquer comportamento, identidade, relacionamento, ou comunidade não heterossexual ou cisgénero. O estigma sexual internalizado corresponde à aceitação individual de que o estigma é legítimo e faz parte do sistema de valores e autoconceito da própria pessoa (Saleiro et al., 2022, p. 17).

---

<sup>40</sup> 14% das denúncias portuguesas declararam a internet como local de discriminação (ILGA, 2020, p. 22). 58% dos europeus LGBTQIA+ inquiridos já sofreram ameaças através da internet (FRA, 2020, p. 17).

## 6.5. Utilização de estereótipos na representação de personagens LGBTQIA+

O estereótipo é uma ideia socialmente generalizada sobre um conjunto de pessoas, que não se revela verdadeiro para todos os membros do grupo. Isto é, um aglomerado de concepções sobre traços de personalidade e atributos físicos assumidos como verdadeiros para um determinado grupo social (Gahagan, 1980, p. 70; Atkinson et al., 1983, pp. 247-248). O estereótipo associado aos membros da comunidade LGBTQIA+ está relacionado com o conceito de corpo, uma ideia coletiva que, para além das estruturas biológicas, é formada e influenciada por tudo o que a rodeia, como a cultura, religião, política, vestuário, gesticulação, fala e movimento (Martins, 2016, p. 372). O corpo é o elemento que constrói uma relação com o mundo à sua volta. Os significados nascem e propagam-se através do corpo, fundamentando a existência individual e coletiva. O ser humano apropria-se da vida através do seu corpo, utilizando os sistemas simbólicos para interagir com os outros elementos da comunidade. O corpo é capaz de produzir sentidos de forma contínua, por isso, o indivíduo insere-se no espaço social e cultural de forma ativa. Desta feita, o corpo torna-se um lugar de inclusão e não de exclusão, funcionando como um conector entre os diferentes seres humanos (Breton, 1953, pp. 7-11). Articulado ao conceito de corpo, surgem as noções de identidade e diferença, ambas uma construção do mundo cultural e social, responsável pela criação de significados. A identidade é “aquilo que sou” e a diferença é “aquilo que o outro é”. Os dois termos coexistem numa relação estreita de dependência: a identidade depende da diferença e a diferença depende da identidade (Hall & Woodward, 2000, pp. 74-76). Numa sociedade fortemente influenciada pelo patriarcado<sup>41</sup> e pela cisheteronormatividade, tudo aquilo que desafia a supremacia do homem e da heterossexualidade é alvo de estereótipos e preconceitos que não correspondem à realidade, como é o caso das minorias sexuais e/ou de género (Anexo 17).

A maioria dos estereótipos associados a mulheres LGBTQIA+ surgem relacionados à ideia de mulher “masculinizada”, que veste roupas “masculinas”, usa cabelo curto e não preza a sua “feminilidade”. Habitualmente, a sociedade não conhece mulheres “femininas” como mulheres LGBTQIA+. (Martins, 2016, p. 375). Em *#CasaDoCais*, Ema é uma

---

<sup>41</sup> Definição ideológica relativa à supremacia do homem nas relações sociais. O homem encontra-se no centro da sociedade patriarcal, impondo obediência e respeito, numa espécie de servidão, às mulheres (Martins, 2016, p. 372).

personagem homossexual que utiliza roupas largas (t-shirts, camisolas, camisas e calças largas) e cabelo curto, pintado de azul, cor habitualmente associada ao sexo masculino e que representa estabilidade, confiança e verdade (emoções que contrastam com o estado emocional da personagem, revelando o conflito interno que a mesma sente) (Cerrato, 2012, p, 11) (Anexo 18). Ema é representada de forma estereotipada, o que se reflete na forma como a sociedade a percebe: a personagem é alvo de assédio sexual por um homem desconhecido que não percebe se ela é “gajo ou gaja” e discriminação no trabalho por parte de colegas que tecem comentários homofóbicos. Por outro lado, em *#CasaDoCais*, Bea não é representada através de um estereótipo: é uma personagem bissexual que utiliza roupa “feminina” (t-shirts, camisolas e tops coloridos), maquilhagem e cabelo comprido (Anexo 19). A forma como Bea é representada não coloca a sua orientação sexual em evidência para a sociedade, por isso, é a única personagem LGBTQIA+ da série que não sofre nenhum tipo de discriminação ou violência.

Associado aos homens LGBTQIA+, surge o estereótipo de homem afeminado: apresenta traços “femininos” na forma de falar, vestir e agir. No entanto, a sociedade não reconhece a masculinidade em homens LGBTQIA+ (Martins, 2016, pp. 377-378). Em *#CasaDoCais*, Jay e Alex são representados com base neste estereótipo. Jay é um rapaz homossexual que utiliza roupas “femininas” (camisolas e calças justas e brilhantes), maquilhagem e cabelo comprido e pintado (Anexo 20). Para além disso, a forma como se comporta e comunica apresenta traços mais “femininos”. Alex também é um rapaz homossexual: habitualmente, utiliza roupa “masculina” e não usa maquilhagem, apesar de usar cabelo comprido (Anexo 21). Os seus comportamentos e formas de comunicar revelam características “femininas” da personagem. Ao longo do arco narrativo da personagem, Alex é confrontado com a possibilidade de poder ser vítima de doenças sexualmente transmissíveis, outro estereótipo fortemente relacionado com pessoas homossexuais, principalmente durante a epidemia da SIDA/HIV. Para além disso, Alex faz espetáculos de *drag queen*, atuando como mulher. A forma como os estereótipos são tão evidentes na representação das personagens torna-as mais propícias para diversas situações de discriminação e violência LGBTQIA+.

As pessoas transgénero também sofrem diferentes formas de estereótipos, uma vez que a maioria da sociedade não consegue compreender que a sexualidade de uma pessoa não está ligada ao seu género, e por isso, género e sexualidade são coisas distintas (Martins,

2016, p. 378). Em *5Starz*, Vera é uma rapariga transgénero heterossexual. A personagem utiliza roupa “feminina” (justa e curta), maquilhagem, cabelo comprido e comporta-se como uma mulher (Anexo 22 e Anexo 23). Ao longo da história, a personagem apaixona-se por Diego. O facto de Vera ser uma pessoa transgénero nunca é colocado em evidência, isto é, a personagem nunca diz diretamente “- “Eu sou transgénero!”. O público apercebe-se disso através do subtexto apresentado pela narrativa. A personagem afirma: “- Eu escolhi a minha verdade e acho isso bonito.”; “- Gosto deste trabalho. Não preciso de falar com as pessoas. Ninguém olha muito para nós. Assim de relance ninguém repara.”; “- Ainda não vi ninguém como eu na televisão ou na internet.” Para além disso, a personagem também é vista a tomar hormonas e a utilizar maquilhagem no rosto. Assim, Vera não é representada através do estereótipo que se foca no processo de transição de pessoas transgénero. A história da personagem não é centrada no facto de ser uma pessoa trans: tal como uma pessoa cisgénero, Vera explora o mundo das relações amorosas e procura uma oportunidade para realizar o sonho de ser famosa. Vera é reconhecida para além da sua transsexualidade.

As pessoas que praticam transformismo são artistas que interpretam uma personagem do género oposto ao seu, utilizando a inversão de género como forma de entretenimento e não como forma de identidade (a personagem que interpretam não está relacionada com a sua identidade de género ou orientação sexual). Apesar da crença social de que estas pessoas são homossexuais, alguns destes artistas são heterossexuais (Jesus, 2012 p. 13-27). Em *Rui*, a personagem principal é um homem heterossexual transformista (Anexo 24). A orientação sexual de Rui é colocada em questão ao longo da narrativa, uma vez que Roger, o seu melhor amigo homossexual, está secretamente apaixonado por ele. Em simultâneo, Rui tem uma filha com Delfina, irmã de Roger, com quem já não mantém uma relação. Quando Rui revela a Mafalda que é transformista, a filha pergunta: “Tu és gay?”, revelando o estereótipo associado a esta arte. Rui explica: “Não. Eu não gosto de me vestir de mulher. Eu gosto de me vestir de Glória. A Glória existe por si só. Tem uma personalidade própria, uma entidade, as suas vontades e a sua maneira de estar. Tem de ser verdadeira.” Os estereótipos associados a pessoas transformistas também se refletem através de discriminação transfóbica da qual Rui é vítima.

## 6.6. Reconhecimento de referências sociais e culturais na narrativa

Qualquer obra produzida é dotada de uma ampla rede de significados sociais e culturais. Assim, as obras produzidas hoje são compostas por referências e inspirações a produções anteriores. Na génese desta ideia surge o conceito de intertextualidade, que defende que todos os textos são absorções e transformações de outros textos. Referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou sátiras são algumas das formas que a intertextualidade pode adquirir (Kristeva, 1974, p. 64) (Anexo 25).

Em *#CasaDoCais*, Ema utiliza a bandeira LGBTQIA+ como decoração, colorindo a parede com um arco-íris (Anexo 26). Ao longo dos episódios, a personagem utiliza diversas expressões que fazem parte do vocabulário da comunidade LGBTQIA+: “*Slay*”, que significa “impressionante” ou “arrasador”; “*Fierce*”, uma forma de elogio que significa “muito bom” ou “muita qualidade”; “*Yas queen!*”, uma exclamação de entusiasmo, apoio e excitação. Jay e Alex realizam uma sessão fotográfica ao som de “*Low*” de Todrick Hall e RuPaul, personalidades e ativistas do movimento *queer* nos Estados Unidos da América. Ao longo dos episódios, Jay utiliza insultos para elogiar os seus amigos, outra característica da comunidade LGBTQIA+, conhecida como “*shade*” ou “*throwing shade*”. Durante a realização de um trabalho de maquilhagem, Jay surpreende a sua cliente com uma maquilhagem inspirada em Trixie Mattel, *drag queen* reconhecida a nível internacional (Anexo 27). Alex, por sua vez, produz a música “Canção do Além”, um *medley* das canções “Canção de Engate” e “Estou Além” de António Variações, considerado o maior ícone LGBTQIA+ português em 2015 (dezanove, 2015). Na festa de aniversário de Jay, Alex atua em *drag*, inspirado na figura de Marilyn Monroe (Anexo 28), aliada e ícone da comunidade *queer* americana, e Bea disfarça-se de Frida Kahlo (Anexo 29), artista mexicana bissexual e ícone dos movimentos feminista e LGBTQIA+ (ArteRef, 2019). Durante a festa, a personagem utiliza a expressão “- Fomos minados!”, uma citação que se tornou viral<sup>42</sup> na internet entre a população jovem portuguesa. A adaptação deste tipo de conteúdo revela a influência e o cuidado de aproximar a obra do seu público-alvo: os jovens portugueses. Da mesma forma, enquanto se divertem numa discoteca, Bea elogia as atuações de Lola Bunny,

---

<sup>42</sup> Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kibK5g\\_8uyM](https://www.youtube.com/watch?v=kibK5g_8uyM).

Rebeca Bunny, Marge Mellow e Sylvia Koonz, *drag queens* reconhecidas em Portugal, numa tentativa de aproximar e relacionar a série com a comunidade LGBTQIA+ portuguesa.

Em *5Starz*, Vera fica famosa depois de entregar *pizza* a uma personalidade portuguesa. A personagem não identifica a pessoa a quem fez a entrega, mas o espectador percebe quando, em rodapé, surge a manchete de um noticiário televisivo: “Sócrates em casa” (Anexo 30). Esta é uma referência à cobertura mediática que aconteceu depois do antigo primeiro-ministro português ter sido julgado, com a aplicação da prisão domiciliária como medida de coação. A equipa da CMTV encontrava-se à porta do prédio quando um estafeta de comida surgiu no local para entregar *pizza* ao julgado<sup>43</sup>. O momento tornou-se viral na internet e é utilizado na série como referência histórica e cultural portuguesa.

Em *Rui*, o protagonista mantém uma relação maternal com Rainha, que aconselha e auxilia o jovem. Esta dinâmica relembra o papel maternal que RuPaul ocupa na comunidade LGBTQIA+. O apresentador do *reality-show RuPaul’s Drag Race*, é a *drag queen* mais famosa do mundo e, no seu programa, influencia e ajuda vários jovens artistas que se candidatam ao prémio de *America’s Drag Superstar*. Ao longo dos episódios, RuPaul conhece os candidatos à vitória, explora as suas histórias de vida, analisa as suas personalidades e competências de performance, auxiliando os jovens com conselhos e sugestões sobre o mundo *drag*. O mesmo acontece entre Rainha e Rui, quando a mais velha afirma: “- Nunca peças desculpa, querida. Não te habitues a isso porque não deves nada a ninguém.” Outra referência à cultura *drag* é a utilização do termo “*lipsync*”, a interpretação de músicas através do movimento labial e performances dramáticas (Fitzgerald & Marquez, 2020). Rui refere-se a este conceito como uma novidade, algo que ele desconhece depois de estar afastado dos palcos durante vinte anos: “- Agora parece que fazem *lipsync*, não é *playback*” (Temp. 1, Epi. 1).

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As normas sociais coordenam a sociedade contemporânea, tal como os princípios culturais definem e estruturam o que é aceitável. A sociedade ocidental é baseada em padrões cisheteronormativos que interpretam qualquer forma de diversidade sexual e de género com

---

<sup>43</sup> Reportagem disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GwVcEI5hxRA&ab\\_channel=Jo%C3%A3oCunha](https://www.youtube.com/watch?v=GwVcEI5hxRA&ab_channel=Jo%C3%A3oCunha).

estranheza e preconceito. Nas sociedades predominadas pelo heterossexismo, as pessoas de minorias sexuais e/ou de género sentem desconforto psicológico, conscientes de que são parte de uma minoria discriminada (Melo, 2020, pp. 4-12).

Em Portugal, a Revolução de Abril, em 1974, e a adesão à União Europeia, em 1986, deu lugar a alterações sociais e históricas que permitiram a reconfiguração legal e jurídica direcionada para as pessoas LGBTQIA+. Os conceitos de tolerância e igualdade de direitos, que começam a ganhar cada vez mais força, condenam as atitudes e comportamentos discriminatórios face aos grupos de minoria social (Melo, 2020, p. 4).

Desde cedo, a televisão revelou ser um meio de comunicação de massas, produtor de conteúdos da indústria cultural, responsável por levar a informação e o entretenimento até às casas do público (Bulck, 1995, p. 155). A imagem televisiva encerra, em si mesma, uma contradição, pois ao mesmo tempo que exhibe conteúdo para a esfera pública e social, a sua receção é feita em privado (Wolton, 1994, p. 80). As imagens transmitidas pela televisão tornaram-se regulares, contínuas e aceitáveis, pelo que as representações da realidade se transformaram e alteraram, inevitavelmente, com a televisão, responsável por revelar factos desconhecidos e ampliar os horizontes do público (Filho, 1984, pp. 20-37).

No mundo contemporâneo, a televisão assume primordial importância na produção de narrativas, contribuindo para a construção de significados e sentidos de leitura do mundo real. Desta forma, a televisão desempenha um papel de elo social, aproximando os cidadãos numa interpretação geral do quotidiano. Enquanto meio de comunicação de massas, fornece orientações de interpretação, isto é, apresenta modelos a seguir nas categorias sociais, constituída por todos os indivíduos. A televisão é empoderada através da ação dos novos media, caracterizados por novas plataformas de visualização e conteúdos cada vez mais diversificados. A omnipresença e versatilidade da televisão digital tornam-na numa figura de autoridade, responsável por criar visões dominantes no espaço social.

A RTP, enquanto televisão de serviço público, é exemplo disso mesmo: deve responsabilizar-se por fornecer a diversidade de temas e a inovação de formatos, uma vez que este detém um poder agregador muito mais efetivo. Com a criação da RTP Play, plataforma *online* que disponibiliza toda a programação da estação, o público tem acesso às transmissões televisivas e a conteúdo exclusivo digitalmente. A RTP Lab dá lugar à criação de novos formatos no *online*, abordando temáticas ainda por explorar na realidade televisiva.

Com base na fundamentação teórica e na análise realizada, é possível dar resposta aos objetivos da investigação, que sustentam a pergunta de partida: De que forma foi realizada a representação da comunidade LGBTQIA+ nas séries de ficção portuguesa exibidas pela RTP Play, entre 2010 e 2022?

- Averiguar a relação entre o aumento dos serviços de *streaming* em Portugal e a representação das pessoas de minorias sexuais e/ou de género nas webséries de ficção da RTP Lab.

Tendo em conta que as webséries e as plataformas de *streaming* aumentam a diversidade do conteúdo apresentado, abordando temáticas inovadoras e disruptoras, como a comunidade LGBTQIA+, é pertinente avaliar a evolução do mercado *streaming* em Portugal e a representação de pessoas de minorias sexuais e/ou de género nas produções de ficção da RTP Lab (Monaghan, 2017, pp. 83-84).

Desde 2017, ano de criação da RTP Lab, foram realizadas oito webséries com narrativas e personagens de minorias sexuais e/ou de género. 2017 foi o ano com maior incidência relativamente ao número de projetos com temática LGBTQIA+, somando um total de três, com *APPaixonados*, *Subsolo* e *#CasaDoCais* (Temporada 1). 2019 e 2022 surgem em segundo lugar, com o lançamento de duas séries com personagens de minorias sexuais e/ou de género: 2019, com *Inquilinos* e *#CasadoCais* (Temporada 2); 2022, com *Nem a Gente Janta* e *Rui*. 2018 e 2021 ocupam o terceiro lugar, registando o lançamento de uma websérie desta temática em cada ano, respetivamente, *Frágil* e *5Starz*. Em 2020 não houve registo de qualquer lançamento de webséries com personagens de minorias sexuais e/ou de género.

Em 2017, 5% de indivíduos com 10 ou mais anos utilizava plataformas de *streaming* em Portugal, sendo que o acesso a estes serviços era estabelecido através do computador, telemóvel ou tablet. A pandemia da COVID-19 fez aumentar o tráfego de utilizadores de plataformas de *streaming*: em 2020, mais de dois milhões de portugueses eram consumidores de conteúdo através do *streaming*. Em 2021, o *streaming* entrou definitivamente nas rotinas dos portugueses, sendo que um em cada quatro cidadãos com mais de 15 anos passou a subscrever este tipo de serviços. Em 2022, o universo de utilizadores englobava já 44% dos portugueses (ANACOM, 2017; Grupo Marktest, 2020; ANACOM, 2021; Grupo Marktest, 2021; Grupo Marktest, 2022).

Ao cruzar todos os valores, torna-se evidente que o ano de estreia da RTP Lab marcou o projeto, direcionado para novas produções audiovisuais, com narrativas inovadoras. Com o passar dos anos, assistiu-se a uma diminuição de webséries de ficção com temáticas LGBTQIA+. Inclusivamente, em 2020, ano em que a pandemia da COVID-19 afetou as produções audiovisuais, não se registou qualquer projeto voltado para as minorais sexuais e/ou de género. Assim, percebe-se que o crescimento do mercado de *streaming* em Portugal não reflete diretamente a representação da comunidade LGBTQIA+ nas webséries produzidas pela RTP Lab.

Apesar destes resultados em contexto português, a emergência de temáticas disruptivas nos canais mediáticos, como é o caso da comunidade LGBTQIA+, está em conformidade com o conceito apresentado por Lipovetsky (1989; 2004; 2005) de pós-modernidade, isto é, o processo de transformações sociais contemporâneas que não se desvinculam por completo dos ideais modernos, que são readaptados para uma sociedade mais liberal, fluída e flexível. O pós-modernismo surgiu como uma revolta contra os valores sociais e culturais tradicionais, sendo que os artistas desta época manifestaram o seu protesto através da criação de obras provocadoras, impulsionando a sociedade a adotar um modo de vida livre das relações tradicionais. Desta forma, o pós-modernismo consagrou-se como o processo revolucionário, político e democrático que conduziu o ser humano à sociedade aberta (Lipovetsky, 1989, p. 183; Lipovetsky, 2004, p. 26; Lipovetsky, 2005, pp. 63-66). É isto que acontece, atualmente, com o surgimento de novas narrativas inclusivas de grupos sociais minoritários e independentes de estereótipos construídos culturalmente.

Em 1889, Van Gogh pintou *A Noite Estrelada* (Anexo 31), uma obra que retrata a paisagem da janela do seu quarto do hospício de Saint-Rémy-de-Provence. Esta foi a primeira pintura que ligou o cosmos à arte, que, até então, não era matéria de interesse público. Da mesma forma, a obra do artista foi a primeira que transformou aquilo que se encontrava no fundo da tela no sujeito principal da narrativa. Apesar de Van Gogh ser reconhecido como um artista pós-impressionista e um dos pioneiros da arte moderna, a sua abordagem relaciona-se com o conceito de pós-modernidade de Lipovetsky (2004), uma vez que o pintor rompeu com as regras tradicionais da arte ao exibir uma representação irrealista a nível científico.

O significado da obra *A Noite Estrelada* reflete o papel das webséries *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui*, responsáveis por transformar pessoas LGBTQIA+, que antes

não se encontravam representadas a nível mediático, ou se essas representações existissem, eram momentâneas e sem qualquer destaque, em protagonistas das suas próprias narrativas: *#CasaDoCais* demarcou-se pelo seu elenco de atores e personagens *queer*; *5Starz* deu, pela primeira vez em Portugal, protagonismo a uma atriz e personagem transgénero; e *Rui* contou a história de um homem heterossexual transformista. Todas estas obras apresentam novas temáticas sociais para a sociedade, transformando-as em matérias de interesse público, tal como Van Gogh fizera na sua época.

- Analisar a existência de algum tipo de preconceito, discriminação ou violência contra as personagens de minorias sexuais e/ou de género nas webséries de ficção da RTP Lab.

Episódios preconceituosos, discriminatórios ou de violência contra a comunidade LGBTQIA+ são uma realidade mundial com pouca representação na ficção portuguesa. Por isso, é importante averiguar a existência, ou não, destes atos nas webséries analisadas, fazendo o cruzamento com os dados estatísticos relativos à realidade em Portugal.

De todas as personagens em análise, Jay (*#CasaDoCais*) é quem regista um maior número de situações de preconceito, discriminação e violência, somando um total de quatro. A personagem reflete os dados de discriminação LGBTQIA+ em Portugal, que concluem que pessoas do sexo masculino<sup>44</sup> e homossexuais<sup>45</sup> são quem mais vezes sofre destas situações. Ema (*#CasaDoCais*) contabiliza dois episódios do mesmo género, refletindo os dados estatísticos portugueses, onde as mulheres<sup>46</sup> são o segundo sexo ou género com maior registo de queixas e as pessoas lésbicas<sup>47</sup> surgem em terceiro lugar. Vera (*5Starz*) também regista um total de duas situações de discriminação, sendo que, na realidade portuguesa as mulheres transgénero<sup>48</sup> surgem logo após as mulheres cisgénero no número de denúncias realizadas. O protagonista de *Rui* é alvo de dois episódios discriminatórios ao longo do seu arco narrativo. Na realidade portuguesa, as pessoas heterossexuais<sup>49</sup> surgem em segundo

---

<sup>44</sup> Em 44% dos casos denunciados, as vítimas identificam-se como “homens”. Esta é uma tendência que se verifica nos anos anteriores do mesmo estudo (ILGA, 2020, p. 14).

<sup>45</sup> Tal como nos anos anteriores do estudo, as pessoas que se identificam como “gay” registam 37% de situações de discriminação e violência (ILGA, 2020, p. 15).

<sup>46</sup> Em 2019, 15% dos casos foram denunciados por “mulheres” (ILGA, 2020, p. 14).

<sup>47</sup> As pessoas “lésbicas” surgem em 11% das denúncias registadas (ILGA, 2020, p. 15).

<sup>48</sup> 7% das denúncias contabilizadas foram realizadas por “mulheres trans” (ILGA, 2020, p. 14).

<sup>49</sup> 12% é a fatia que corresponde a quem se identifica como “heterossexual” (ILGA, 2020, p. 15).

lugar no número de denúncias realizadas. Alex (*#CasaDoCais*) contabiliza uma situação de discriminação, contrariando as estatísticas portuguesas que colocam em primeiro lugar as denúncias de homens e pessoas homossexuais. Bea (*#CasaDoCais*), não é vítima de qualquer situação de preconceito, discriminação ou violência ao longo da narrativa. Em Portugal, as pessoas bissexuais<sup>50</sup> surgem no fundo da tabela das denúncias recebidas (ILGA, 2020, pp. 14-15).

Na sua maioria, as webséries analisadas acompanham as tendências que se verificam na realidade portuguesa: os homens gays são quem mais vezes são alvo de episódios de preconceito, discriminação ou violência, seguindo-se as mulheres lésbicas e as pessoas transgénero. A discriminação voltada para minorias sexuais e/ou de género está assente naquilo que as pessoas sentem, por isso, baseia-se nos conceitos de sentimento e emoção. Segundo Damásio (2004), os sentimentos ocorrem no cérebro, são invisíveis para todos, exceto para o seu proprietário. As emoções são ações ou movimentos que ocorrem no rosto, na voz ou em comportamentos específicos. Os sentimentos têm lugar na mente, enquanto as emoções ocorrem no corpo: ambos são mecanismos básicos da regulação da vida humana (Damásio, 2004, p. 25).

De todos os fenómenos mentais, os sentimentos e as emoções são os menos compreendidos no que diz respeito à sua biologia. Este é um facto curioso, tendo em conta que a sociedade contemporânea cultiva e manipula os sentimentos e emoções humanas para diversas finalidades. Compreender a neurobiologia destes conceitos é fundamental para a construção correta da futura humanidade. O êxito ou o fracasso da humanidade depende da forma como a sociedade e as instituições governamentais incorporam a natureza humana em leis, princípios, normas sociais e métodos culturais (Damásio, 2004, pp. 8-11).

O desconhecimento que prevalece relativamente a estes conceitos é um indicador de como todas as situações de preconceito, discriminação ou violência contra pessoas de minorias sexuais e/ou de género no mundo (e refletido na ficção audiovisual) não têm qualquer fundamentação racional. Isto é, não existe sentido lógico para uma pessoa se sentir ameaçada por alguém nutrir sentimentos amorosos e/ou sexuais por outra pessoa do mesmo sexo ou por alguém não se identificar com o seu sexo biológico, por exemplo. É necessário

---

<sup>50</sup> Quem se identifica como “bissexual” regista 10% das situações denunciadas (ILGA, 2020, p. 15).

esclarecer as noções de sentimento e emoção, de forma a combater situações de LGBTQIA-fobia.

- Verificar se as personagens LGBTQIA+ das webséries de ficção da RTP Lab são representadas com base em estereótipos.

Nas webséries *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui*, foram analisadas seis personagens diferentes, sendo que três delas foram representadas com base em estereótipos associados à sua orientação sexual, sexo biológico e/ou identidade de género. Ema, Jay e Alex, todas personagens de *#CasaDoCais*, foram interpretadas de acordo com ideias pré-estabelecidas e generalizadas sobre elementos da comunidade LGBTQIA+.

Ema, uma rapariga homossexual, é vista como uma mulher “masculinizada”, que veste roupas “masculinas”, isto é, camisolas e calças largas que não dão forma ao seu corpo, e usa cabelo curto e colorido. A personagem não preza a sua “feminilidade”, ideia habitualmente associada a mulheres lésbicas. Jay e Alex são dois rapazes homossexuais e ambos são representados de acordo com o estereótipo associado ao homem “afeminado”, isto é, que apresenta características “femininas”. Jay utiliza cabelo comprido e colorido, veste roupa justa e brilhante e usa maquilhagem. Alex também usa cabelo comprido, faz *drag*, envolve-se sexualmente com diferentes parceiros e é confrontado com a possibilidade de ser infetado com doenças sexualmente transmissíveis. Todas estas características são símbolos culturais de exclusão social que contribuem para a marginalização das minorias sexuais e/ou de género.

Por sua vez, Bea (*#CasaDoCais*), Vera (*5Starz*) e Rui (*Rui*) são representados sem recurso a estereótipos associados à sua orientação sexual, sexo biológico e/ou identidade de género. Bea é uma rapariga bissexual que utiliza cabelo comprido, roupa justa e colorida, características que não estão associadas à sua orientação social e, por isso, não são estereótipos. O arco narrativo de Vera não se foca no facto da mesma ser transgénero ou no seu processo de transição, como acontece habitualmente. Vera é uma personagem com várias dimensões para além da sua identidade de género, o que contraria os estereótipos associados a esta minoria. Rui é um homem heterossexual que pratica transformismo: nada disto vai de encontro aos estereótipos culturalmente construídos. Estas formas de representação comprovam que há espaço para narrativas inovadoras e refrescantes na RTP Lab, escapando às formas tradicionais de abordar temáticas relacionadas com a comunidade LGBTQIA+.

- Comparar a realidade da comunidade LGBTQIA+ em Portugal com as personagens das webséries de ficção da RTP Lab.

Com base nos estudos quantitativos e qualitativos direcionados para a realidade quotidiana de minorias sexuais e/ou de género e na análise das webséries *#CasaDoCais*, *5Starz* e *Rui*, torna-se pertinente avaliar os pontos em comum entre a realidade e a ficção. Entre ambos os conceitos, dá-se a representação, neste caso, da comunidade LGBTQIA+ e dos seus elementos. Desta forma, pretende-se estudar se a representação realizada nestas webséries corresponde, ou não, à verdade.

Um ponto em comum entre as seis personagens analisadas das três webséries é que todas elas não vivem com os seus familiares. Apenas o protagonista de *Rui* vive sozinho e de forma isolada dos seus amigos e familiares, sendo que as restantes personagens de *#CasaDoCais* e *5Starz* vivem com os seus amigos. Este dado reflete a realidade denunciada num estudo voltado para a comunidade LGBTQIA+ dos países do sul da Europa, entre eles Portugal. Para estas pessoas, os amigos são a sua nova família e apoio emocional, evitando assim a precariedade económica e financeira (Santos et al, 2022, p. 44).

Esta ideia surge associada ao termo “casa” e “família”. Remetendo para o surgimento destes conceitos no Novo Testamento, percebe-se que ambos funcionaram como “templos” da vida e da oração privadas, responsáveis por difundir os primeiros ensinamentos sociais e culturais da época. Nas casas das famílias, os processos missionário e formativo contribuía para a construção e edificação de significados. À época, o pai tinha autoridade absoluta para com os membros da sua família. Por sua vez, Jesus distanciou-se deste conceito de família, valorizando os laços criados entre os diferentes membros. A submissão e autoridade foram substituídas pelo amor, comunhão, honra, respeito, liberdade e fraternidade. Desta forma, a família passou a ser uma instituição de proximidade e compromisso entre os seus membros (Lazier, 2010, pp. 29-33).

A realidade habitacional das personagens de *#CasaDoCais* e *5Starz* reflete, em parte, o significado de família presente no Novo Testamento, apresentando, simultaneamente, um novo sentido para o termo. As webséries analisadas demonstram que, para as pessoas de minorias sexuais e/ou de género, a sua família não é aquela que lhes foi atribuída à nascença, mas sim a que escolheram ao longo da sua vida. Assim, os elementos que constituem a sua família deixam de ser as pessoas que partilham o mesmo sangue e passam a ser as pessoas que partilham as mesmas experiências sociais e culturais. Os

sentimentos de amor, respeito e liberdade continuam presentes nesta nova versão do conceito.

Outro ponto a ter em atenção é o facto de, entre as seis personagens analisadas, apenas duas conseguirem desenvolver uma relação amorosa duradoura. É o caso de Ema e Bea que dão início a uma relação homossexual durante a narrativa de *#CasaDoCais*. Apesar dos esforços, Jay e Alex, personagens homossexuais que integram a mesma série, não conseguem estabelecer uma relação amorosa. Em *5Starz*, Vera, uma mulher transgénero, apaixona-se por Diego, mas os seus sentimentos não são correspondidos. O protagonista de *Rui*, um homem heterossexual, não revela qualquer preocupação em estabelecer uma relação amorosa com outra pessoa.

Os resultados da análise refletem a ideia de que as mulheres que se encontram apaixonadas por outras mulheres são mais emocionais e expressivas do que homens que se apaixonam por outros homens. Entre casais homossexuais e heterossexuais, os conceitos de felicidade, estabilidade e compromisso numa relação amorosa são bastante semelhantes (Gottman, et al., 2003, pp. 83-86). Para a análise deste tipo de situações, Nascimento et al. (2015) destacam a necessidade de mais investigações empíricas sobre relacionamentos amorosos entre pessoas de minorias sexuais e/ou de género, com participação ativa de sujeitos LGBTQIA+. Da mesma forma, devem ser priorizadas particularidades destas relações, em vez da sua comparação a casais heterossexuais, que acaba por reforçar a heteronormatividade social. Com a existência de lacunas nesta área de investigação, o desenvolvimento da cidadania LGBTQIA+ fica comprometida (Nascimento et al., 2015, pp. 547-549).

Inevitavelmente, a televisão funciona como um espelho da sociedade. Por essa razão, todas as pessoas procuram encontrar-se a si mesmas representadas nos programas mediáticos que consomem. Tal como Oprah Winfrey explica: “Quando vês imagens que refletem a tua própria vida na televisão, essas imagens são um lembrete de que a tua vida importa. Todos os seres humanos precisam disso: validação” (Bender, 2020).

A cultura mediática baseia-se nos espetáculos de imagem e som que constroem a realidade quotidiana, influenciando e dominando opiniões políticas, sociais e culturais. É com este material que as pessoas constroem as suas identidades e criam conceitos, como os de homem, mulher, sexo, género ou sexualidade. Estes ideais modelam os valores mundiais de bom e mau, positivo e negativo, moral e imoral. Por essa razão, na sociedade

contemporânea, os meios mediáticos ocupam um forte papel pedagógico. Assim, as representações estabelecidas nos media podem constituir-se enquanto aliadas ou rivais de conceitos como liberdade, igualdade e democracia (Kellner, 2001, pp. 9-13).

No caso da comunidade LGBTQIA+, uma representação assertiva contribui para diminuir estereótipos e, sucessivamente, situações de discriminação e violência. Representar uma minoria social é dar visibilidade à existência de pessoas que não vivem segundo as normas padronizadas pela sociedade e cultura e, por isso, não se relacionam com aquilo que habitualmente existe a nível mediático. Para dar resposta a esta lacuna, as representações estabelecidas devem incluir questões como os sentimentos, os desejos, os medos e os sonhos destas pessoas. No que toca às associações das minorias sexuais e/ou de género, é importante que as fronteiras superficiais sejam ultrapassadas e os tópicos de discussão ampliados. A representação é sobre dar voz e poder a quem necessita e, para isso, a atenção deve voltar-se para os membros desta minoria. Enquanto as pessoas LGBTQIA+ não forem tratadas com cuidado, reflexão e respeito, a igualdade e diversidade sociais nunca serão alcançadas.

- Limitações da investigação.

A principal limitação do estudo prende-se com o facto da amostra de séries e personagens analisadas não ser representativa da produção audiovisual portuguesa. Para a análise do presente trabalho, foram escolhidas obras com maior destaque no que toca à temática LGBTQIA+. A seleção das três webséries do catálogo da RTP Lab, deixou cinco produções de fora, pelo que permanecem por ser analisadas segundo os tópicos de análise delineados.

Outra limitação presente na investigação relaciona-se com o facto do relatório de discriminação contra pessoas LGBTQIA+, assinado pela ILGA Portugal, ser referente ao ano de 2019. As tentativas de contacto com a equipa da ILGA Portugal, de forma a aceder a dados mais recentes, nunca foram correspondidas.

- Próximos estudos.

Aos estudos futuros, propõe-se o alargamento de produções analisadas: várias webséries da RTP Lab continuam por analisar, assim como outras produções da RTP Play e RTP. A amostra das próximas investigações deve expandir-se para além das barreiras do serviço público de televisão, de forma a estudar o impacto desta temática em serviços

privados (de televisão ou *streaming*). Para além das séries, a atenção também pode ser voltada para as telenovelas, formato televisivo que desempenha importância considerável na organização da programação televisiva portuguesa e, como tal, na respetiva sociedade. A forma como o próprio público recebe as mensagens relacionadas com as minorias sexuais e/ou de género é relevante para avaliar o verdadeiro impacto deste tipo de representações nos media.

Atendendo à lacuna que existe na área de investigação relativamente à comunidade LGBTQIA+, é imperativo que futuros trabalhos neste âmbito se preocupem em registar e documentar as histórias que compõem a luta das minorias sexuais e/ou de género em Portugal, tal como acontece com a série documental norte-americana *VISIBLE: Out on Television*.

## REFERÊNCIAS

- Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*. Edição Martins Fontes.
- Adam, B. D. (1995). *The Rise of a Gay and Lesbian Movement*. Twayne Publishers.
- Adam, B. D., Duyendak, J. W., & Krouwel, A. (1999). *The Global Emergence of Gay and Lesbian Politics: National Imprints of a Worldwide Movement*. Temple University Press.
- Aeraphe, G. (2013). *Webséries: criação e desenvolvimento*. Belo Horizonte.
- Alvarado, M. (1983). The Question of Media Studies. *Meridian*, 2(1), 182–4.
- Alvim, A. (2020). *Uma nova era de produção televisiva: A RTP num ambiente de convergência digital*. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/37165>.
- ANACOM. (2017). *Serviços Over-The-Top (OTT): Utilização de instant messaging, chamadas de voz e outras aplicações online em Portugal e na U.E.* Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em: [https://www.anacom.pt/streaming/servicosOTT2017.pdf?contentId=1426078&field=ATTACHED\\_FILE](https://www.anacom.pt/streaming/servicosOTT2017.pdf?contentId=1426078&field=ATTACHED_FILE).
- ANACOM. (2021). *Pandemia COVID-19: Impacto na utilização dos serviços de comunicações*. Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em: [https://www.anacom.pt/streaming/ImpactoCOVID19utilizacTelecom\\_marc2021.pdf?contentId=1603806&field=ATTACHED\\_FILE](https://www.anacom.pt/streaming/ImpactoCOVID19utilizacTelecom_marc2021.pdf?contentId=1603806&field=ATTACHED_FILE).
- Andriote, J.M. (1999). *Victory deferred: How AIDS changed gay life in America*. Chicago. University of Chicago Press.
- Aristóteles. (1959). *Arte retórica e arte poética*. Clássicos Garnier.
- Aristóteles. (2016). *Poética*. (Sousa, E., Trad.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ArteRef. (2019). 6 fatos porque Frida Kahlo é um ícone dos movimentos feminista e LGBTQ. *ArteRef*. Disponível em: <https://arteref.com/artista-da-semana/6-fatos-porque-frida-kahlo-e-um-icone-dos-movimentos-feminista-e-lgbtq/>.
- Atkinson, R., & Hilgard, E. (1983). *Introduction to Psychology*. Harcourt Brace Jovanovich,
- Baker, C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. Sage Publications.
- Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Edições 70.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. Blackwell.

- Bender, D. (Creator), White, R. (Director). (2020). Breakthroughs (Temporada 1, Episódio 4). [Série]. In Cruz, W., *VISIBLE: Out on Television*. Apple.
- Benveniste, E. (1995). *Problemas de linguística geral I*. Pontes.
- Besant, W., & James, H. (1884). *The Art of Fiction*. Cornell University Library.
- Blumler, J. (1992). *Television and the Public Interest*. London: Sage Publications.
- Bourdieu, P. (1993). Editor's Introduction Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. In Johnson, R. (Ed.). *The Field of Cultural Production*. (pp. 1-25). Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre a televisão*. (Pereira, M. S. Trad.). Celta.
- Bourdieu, P. (2006). *A produção da crença*. (Teixeira, G. Trad.). Editora Zouk.
- Braumann, P. J. (2000). A televisão digital: tendências e perspectivas. Os media na era digital. *Obercom*, 1, 21-26.
- Breton, D. L. (1953). *A sociologia do corpo*. (Fuhrmann, S. Trad.). Vozes.
- Bulck, J. (1995). The Selective Viewer – defining (Flemish) Viewer Types. In *European Journal of Communication*, 10(2), 147-177.
- Campbell, J. (1949). *O Herói de Mil Faces*. (Sobral, A., Trad.). Cultrix/Pensamento.
- Cardoso, G. (2023). *A Comunicação da Comunicação*. Editora Mundos Sociais.
- Carrière, J., & Bonitzer, P. (2016). *O Exercício do Argumento*. (Alvim, J., Trad.). Texto & Grafia.
- Cardoso, G., Costa, A. F., Conceição, C. P., & Gomes, M. C. (2005). *A Sociedade em Rede em Portugal*. Campo das Letras.
- Casetti, F., & Odin, R. (2012). Da Paleo à Neo-Televisão: abordagem semiopragnática. *Ciberlegenda*. (27), 8-22.
- Casey, B., Casey, N., Calvert, B., French, L., & Lewis, J. (2008). *Television Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Cass, V. C. (1979). Homosexual identity formation. *Journal of Homosexuality*, 4(3), 219–235.
- Castells, M. (2002). *A Era da Informação: Economia, Sociedade Cultura, Volume 1*. In Oliveira, J., & Cardoso, G. *A Sociedade em Rede*. (Lemos, A., Espanha, R. Trad.). Lisboa.

- Castells, M. (2003) *A Era da Informação: Economia, Sociedade Cultura, Volume 2*. In Oliveira, J., & Cardoso, G. O Poder da Identidade. (Lemos, A., Espanha, R. Trad.). Lisboa.
- Castells, M. (2004). *A Galáxia da Internet – Reflexões sobre a Internet, Negócios e Sociedade*. (Espanha, R. Trad.). In Oliveira, J., Cardoso G. (cords.). Lisboa.
- Cerrato, H. (2012). *The Meaning of Colors*. The Graphic Designer.
- Coelho, M. (2013). *Metodologia científica para a elaboração, escrita e apresentação de teses*. Universidade Lusíada Editora.
- Colbjørnsen, T. (2021). The streaming network: Conceptualizing distribution economy, technology, and power in streaming media services. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(5), 1264–1287.
- Coleman, E. (1982). Developmental Stages of the Coming-Out Process. *American Behavioral Scientist*, 25(4), 469–482.
- Coleridge, S. T. (2014). *Biographia Literaria*. Adam Roberts.
- Colins, A. (2018). Cinema Queer e Cinema LGBT: cruzamentos e divergências. In Pereira A. & Nogueira, L. (orgs.). *Filmes (Ir)refletidos*. LabCom.
- Comparato, D. (1995). *Da criação ao roteiro*. Editora Rocco.
- Constituição da República Portuguesa. (2017). Princípio da Igualdade, Artigo 13.º. 4.ª Edição. Editora Almedina.
- Cook, C. (2018). *A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television*. Disponível em: <https://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=honors-theses>.
- Costa e Silva, E. (2004). *Os Donos da Notícia – Concentração da Propriedade dos Media em Portugal*. Porto Editora.
- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. (Ribeiro, V Trad.). (2.ª ed.). EDUSC.
- Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.
- Dezanove. (2015). António Variações eleito maior ícone gay português. *Dezanove*. Disponível em: <https://dezanove.pt/antonio-variacoes-eleito-maior-icone-797738>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d). "streaming". Consultado a 13 de junho de 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/streaming>.

- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d). "série". Consultado a 13 de junho de 2023.  
Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/s%C3%A9rie>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d). "painheiro". Consultado a 13 de junho de 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/painheiro>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d). "sair do armário". Consultado a 13 de junho de 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sair%20do%20arm%C3%A1rio>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d). "traveca". Consultado a 13 de junho de 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/traveca>.
- Eco, U. (1984). *Viagem na irrealidade cotidiana*. (Bernardini, A., Andrade, H., Trad.). Editora Nova Fronteira.
- Eco, U. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ECRI. (2018). *Relatório da ECRI sobre Portugal*. Disponível em: <https://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/pdf/ecri-5relatorio.pdf>.
- Eggs, E. (2008). Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: Amossy, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (pp. 29-56). Contexto.
- European Union Agency for Fundamental Rights - FRA. (2020). *A long way to go for LGBTI equality*. Disponível em: <https://fra.europa.eu/en/publication/2020/eu-lgbti-survey-results>.
- Farinha, R. (2018). "#CasaDoCais": a nova série da RTP que está a gerar polémica mesmo antes de estrear. *NiT*. Disponível em: <https://www.nit.pt/cultura/casa-cais-nova-serie-rtp>.
- Fernandes, A. P. (2001). *A Televisão do Público – Um Estudo Sobre a Realidade Portuguesa (1993 -1997)*. Minerva.
- Field, S. (2003). *The Definitive Guide to Screenwriting*. Ebury Press.
- Filho, C. (1984). *Televisão, a Vida pelo Vídeo*. Moderna.
- Fisher, D., Hill, D., Grube, J., & Gruber, E. (2007). Gay, Lesbian, and Bisexual Content on Television: A Quantitative Analysis Across Two Seasons. *Journal of Homosexuality*, 52(3-4), 167–188.
- Fiske, J., & Hartley, J. (2003). *Reading Television*. Routledge.
- Gahagan, J. (1980). *Comportamento Interpessoal e de Grupo*. Zahar Editores.

- Gaspar, M. (2019). *O Marketing Social como estratégia de mudança de comportamentos discriminatórios face à comunidade LGBT: o caso da websérie Casa do Cais*. Disponível em: [https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/29823/1/mariana\\_gaspar.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/29823/1/mariana_gaspar.pdf).
- Gertz, C. (2008), *A interpretação das culturas*. LTC.
- Godoy, E., & Santos, V. (2014). Um olhar sobre a cultura. *Educação em Revista*, 30(3), 15-41.
- Gomes, J. (2021). *O vídeo online direcionado para nichos específicos de público: o caso das plataformas LGBTI+ portuguesas*. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/14182/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%2011775.pdf>.
- Gonçalves, J. (2021). “5Starz”: Série de Justin Amorim estreia segunda-feira na RTP Play. *CineVisão*. Disponível em: <https://cinevisao.pt/5starz-serie-de-justin-amorim-estreia-segunda-feira-na-rtp-play/>.
- Gouenheim, I., & Hérouville, Y. (2003). *A Televisão*. Editorial Inquérito.
- Gottman, J. M., Swanson, K. Levenson, R., & Tyson, R. (2003). Observing Gay, Lesbian and Heterosexual Couples' Relationships: Mathematical Modeling of Conflict Interaction. *Journal of Homosexuality*, 45(1), 66-91.
- Grupo Marktest. (2020). *Mais de 2 milhões subscrevem serviços de streaming*. Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~262d.aspx>.
- Grupo Marktest. (2021). *Um em cada quatro portugueses subscreve serviços de streaming*. Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~27f0.aspx>.
- Grupo Marktest. (2022). *Subscritores de serviços de streaming aumentam*. Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~2918.aspx>.
- Guzman, K. (1995). *About Outing: Public Discourse, Private Lives*. Wash.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In Hall, S., Honson, D., Lowe, A., & Willis, P. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. (pp. 117-127). Routledge.
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, 22(2).
- Hall, S. Woodward, K. (2000). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais* (T. Silva Trad.). Editora Vozes.

- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (Silva, T., & Louro, G. L. Trad.). DP&A Editora.
- ILGA Europe. (2022). *Rainbow Map 2022*. Disponível em: <http://www.ilga-europe.org/files/uploads/2022/06/rainbow-map-2022.pdf>.
- ILGA Portugal. (2020). *Relatório Anual 2019: Discriminação Contra Pessoas LGBTI+*. Disponível em: [https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA\\_Relatorio\\_Discriminacao\\_2019.pdf](https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA_Relatorio_Discriminacao_2019.pdf).
- Jandura, O., & Ziegler, L. (2012). *Watching TV – anywhere and anytime. A classification of mobile TV usage situations*. Phoenix AZ.
- Jesus, J. (2012). *Orientações sobre identidade de género: conceitos e termos*. Brasília.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia*. EDUSC.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à semiótica*. (Ferraz, L. Trad.). Perspectiva.
- Kurdek, L. A. (1992). Relationship stability and relationship satisfaction in cohabiting gay and lesbian couples: A prospective longitudinal test of the contextual and interdependence models. *Journal of Social and Personal Relationships*, 9(1), 125–142. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0265407592091007>.
- Kurdek, L.A. (1998). Relationship outcomes and their predictors: Longitudinal evidence from heterosexual married, gay cohabiting, and lesbian cohabiting couples. *Journal of Marriage and the Family*, 60, 553-568.
- Lazier, J. A. (2010). A Família no Novo Testamento. *Revista Caminhando*, 5(2-7), 28-33.
- Leaver, T. (2013). Joss Whedon, Dr Horrible and the future of web media. *Popular Communication*, 11(2), 160–173.
- Lipovetsky, G. (1989). *O Império do Efêmero: A moda e seu Destino nas Sociedades Modernas*. Companhia das Letras.
- Lipovetsky, G. (2004). *Os tempos hipermodernos*. Barcarola.
- Lipovetsky, G. (2005). *A Era do Vazio*. Manole.
- Livingstone, S. (2005) Mediating the public/private boundary at home: children’s use of the internet for privacy and participation. *Journal of Media Practice*, 6(1), pp. 41-51.
- Lobo, R. (2022). Glória ao ‘RUI’. Nesta série portuguesa, o transformismo é um meio para um fim. *TimeOut*. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/ gloria-ao- rui-nesta-serie-portuguesa-o-transformismo-e-um-meio-para-um-fim-111422>.

- Lopes, F. (2009). Estudos televisivos: perspectivas diacrônicas. *Comunicação e Sociedade*, 15, pp. 7-27.
- Lotz A. D. (2017). *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Michigan Publishing.
- Louro, G. L. (2006). Um Corpo Estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 141-147.
- Lumet, S. (1995). *Making Movies*. Vintage Books.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. Editora Senac.
- Martins, F., Romão, L., Lindner, L., & Reis T. (2010). *Manual de Comunicação LGBT*. ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais.
- Martins, L. (2016). Homossexualidade e Corpos Estereotipados. *RELACult*, 2, 370-380.
- Mattelart, A. (2000). *A globalização da comunicação*. (Pelegrin, T., Trad.). EDUSC.
- McLuhan, M. (1964). *Os meios de comunicação como extensões do Homem*. Editora Cultrix.
- Melo, M., Bota, P., & Santos, J. (2020). Diferenças, discriminações e desigualdades: estudos sobre minorias sexuais. In Barros, M., & Gato, A. (Eds.). *Desigualdades*. Publicações do Cidehus. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/13577>.
- Miller, T. (2009). A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In J. Filho, F. (org.). *A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo* (pp. 9-25). Sulina.
- Miller, T. (2015). *The SAGE Handbook of Television Studies*. SAGE.
- Miskolci, R. (2009). A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Revista Sociologias*, 11(21), pp. 150-182.
- Monaghan, W. (2017). Starting From ... Now and the web series to television crossover: an online revolution? *Media International Australia*, 164(1), 82–91.
- Monteiro, R. (2018). Dentro desta casa só entram tabus — e esta série vai pô-los a nu. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/01/15/p3/noticia/dentro-desta-casa-so-entram-tabus--e-esta-serie-vai-polos-a-nu-1799300>.
- Muhammad, K. (2022) *The Representation of Homosexuality in Netflix Shows: A Critical Discourse Analysis*.
- Nações Unidas. (2010). *Direitos das Minorias. Normas internacionais e orientações para a sua aplicação*. Disponível em:

[https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/MinorityRights\\_sp.pdf](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/MinorityRights_sp.pdf)  
f.

Natal, D., & Hernández, J. (2023). *Discurso de Ódio e Orgulho LGBTQI+ no debate digital*. LLYC IDEIAS.

Nascimento, G., Comin, F., Fontaine, & A., & Santos, M. (2015). Relacionamentos Amorosos e Homossexualidade. *Temas em Psicologia*, 23(3), 547-563.

Negroponte, N. (1996). *Ser Digital*. Caminho da Ciência.

Obercom. (2011). *A sociedade em rede – Portugal 2010: a televisão na sociedade em rede*. Editora Autor.

Oliveira, J., & Nogueira, C. (2010). Desafiar o futuro. In *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Oxford Reference (s.d). *Suspension of disbelief*. Consultado a 7 de julho de 2023. Disponível em:

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100544310>.

Powers J., & Comstock, G. (2012). The rumors of television's demise have been greatly exaggerated: What the data say about the future of television content in a child's digital world. *Mass Communicat Journalism*, 2(111).

Reis, T. (2018). *Manual de Comunicação LGBTI+*. Aliança Nacional LGBTI.

Richeri, G. (1994). *La Transición di la Televisión: análisis del audiovisual como empresa de comunicación*. Col. Bosch.

Rodrigues, V. (2019). O movimento LGBT vai ao mundo: uma análise histórico-discursiva de sua internacionalização. *O Cosmopolítico*, 6(1), 114-129.

Rodrigues, M. (2019). *O papel dos media na representação e inclusão das minorias: a cobertura jornalística da comunidade LGBTI+ na RTP*. Disponível em: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/77159/1/TESE\\_MIGUELRODRIGUES\\_2019.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/77159/1/TESE_MIGUELRODRIGUES_2019.pdf).

Rosen, C. (2005). The Age of Egocasting. In *The New Atlantis – Journal of Technology and Society*, 7. Ethics and Public Policy Center.

RTP. (s.d). História. Consultado a 29 de maio de 2023. Disponível em: <https://media.rtp.pt/empresa/rtp/historia>.

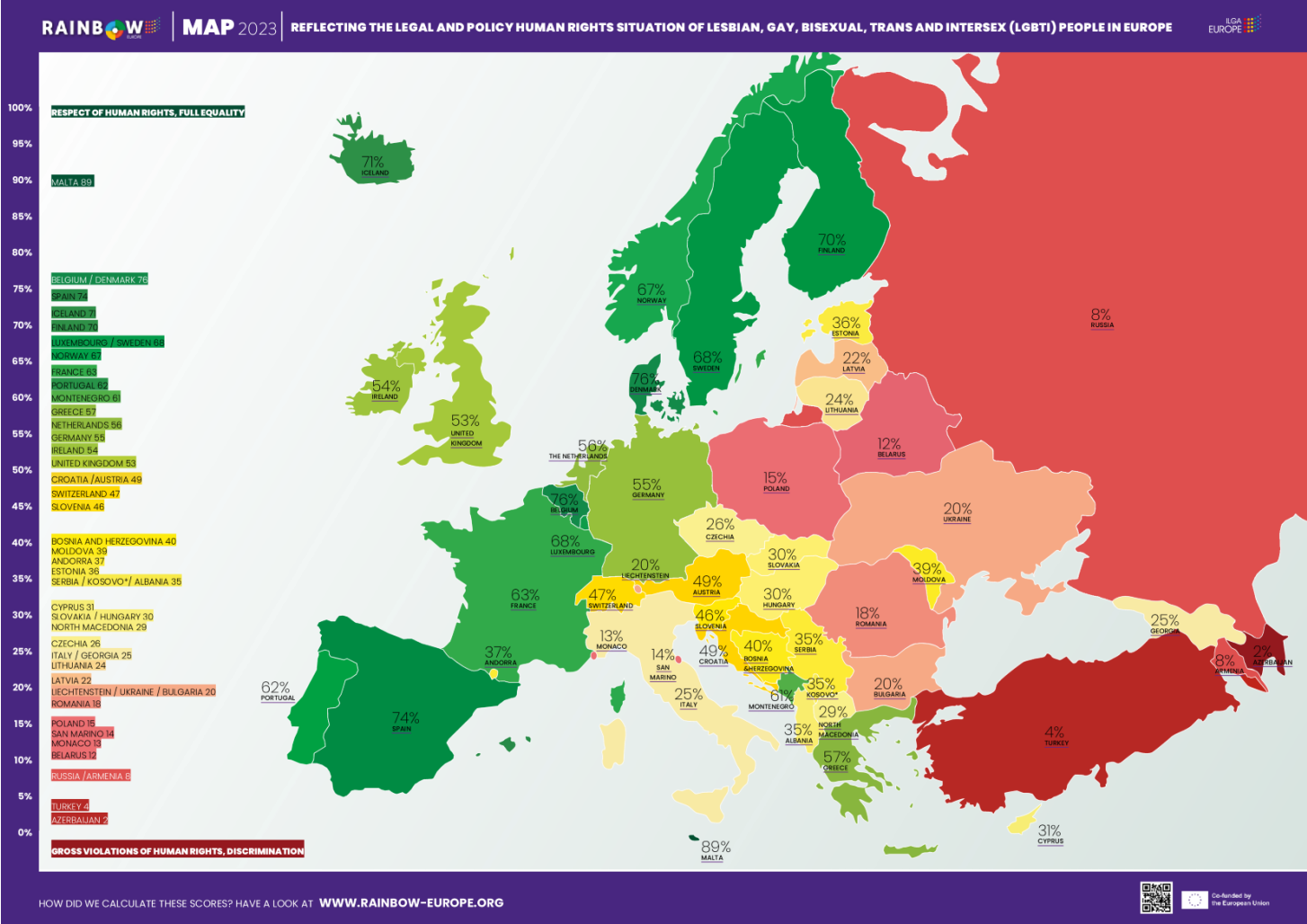
RTP. (s.d). Missão. Consultado a 29 de maio de 2023. Disponível em: <https://media.rtp.pt/empresa/rtp/missao>.

- RTP (s.d). RTP Play: Ajuda. Consultado a 29 de maio de 2023. Disponível em: <https://media.rtp.pt/ajuda>.
- RTP. (s.d). RTP Lab: O que é? Consultado a 28 de junho de 2023. Disponível em: <https://media.rtp.pt/rtp/lab/o-que-e/>.
- RTP. (s.d). RTP Lab: Regulamento. Consultado a 28 de junho de 2023. Disponível em: <https://media.rtp.pt/rtp/lab/regulamento-2022/>.
- Ruivo, M. (2004). *Repensar a televisão: uma visão positiva sobre o papel da televisão como elo social, veículo de cultura e espaço de lazer*. Labcom.
- Sahin, S. (2021). Coming out: The role of journalism in social exclusion of LGB people. *Journalism*, 22(1), 215–230.
- Saleiro, P., Ramalho, N., Menezes, M., & Gato, J. (abril, 2022). *Estudo nacional sobre necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais*. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. Disponível em: [https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2022/05/Estudo\\_necessidades\\_pessoas\\_LGBTI\\_discrimina\\_orienta\\_se\\_xual\\_id\\_express\\_genero\\_caractrstcs\\_sexuais.pdf](https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2022/05/Estudo_necessidades_pessoas_LGBTI_discrimina_orienta_se_xual_id_express_genero_caractrstcs_sexuais.pdf).
- Santos, R. (1998). *Os Novos Media e o Espaço Público*. Coleção Trajectos Portugueses.
- Santos, J. A. (2000). *Homo Zappiens – O Feitiço da Televisão*. Notícias Editorial.
- Santos, A. C. (2006). Entre a academia e o ativismo: Sociologia, estudos queer e movimento LGBT em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 91-108.
- Santos, A. C. (2018). Luta LGTBQ em Portugal: duas décadas de histórias, memórias e resistências. *Revista de História*, 14, 37-52.
- Santos, A., Santos, A., Gusmano, B., Silva, L., Esteves, M., Pérez, P., & Motterle, T. (2022). *INTIMATE and Beyond: LGBTQI+ 2014-2022*. Centro de Estudos Sociais.
- Scolari, C. A. (2009) The grammar of hypertelevision: an identikit of convergenceage fiction television (or, how television simulates new interactive media). *Journal of Visual Literacy*, 28(1), 28-50.
- Seeger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press.
- Serra, J. P., & Francisco, N. (2014). Televisão: do grande ecrã coletivo aos dispositivos móveis. In A. Fidalgo, J. Canavilhas (orgs.). *Comunicação Digital - 10 anos de investigação* (pp. 83-98). Livros LabCom.
- Silva, L., & Teves, V. H. (1971). *Vamos Falar de Televisão*. Editorial Verbo.

- Silvestre, A., Taborda, J., & Lima, D. (2021). (Trans)cendendo os gêneros: um estudo sobre os relacionamentos com pessoas trans. *Revista Psicologia e Transdisciplinaridade*.
- Simões, J., & Facchini, R. (2009) *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. Fundação Perseu Abramo.
- Sousa, V. M. (2014). “Big Brother is watching you! Ser ou não ser online... Ou a tela como a nossa morada tecnológica”. *Texto Livre, Belo Horizonte*, 7(2), 162–173. Consultado a 29 de junho de 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/16681>.
- Taques, F. (2012). *Movimento LGBT de Portugal e Espanha: Um estudo comparativo*. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Thompson, J. B. (2011). *Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Vozes.
- Thomson, K. (2021). An Analysis of LGBTQ+ Representation in Television and Film. *Undergraduate Journal of Contemporary Connections*, 5(1). Disponível em: [https://scholars.wlu.ca/bridges\\_contemporary\\_connections/vol5/iss1/7](https://scholars.wlu.ca/bridges_contemporary_connections/vol5/iss1/7).
- Turkle, S. (1997). *A Vida no Ecrã – A Identidade na Era da Internet*. (Faria, P. Trad.). Edição Relógio d’Água.
- Fitzgerald, T., & Marquez, L. (2020). The History of Lip-Syncing. *Vulture*. Disponível em: <https://www.vulture.com/2020/03/the-history-of-lip-syncing.html>.
- Waites, M. (2009). Critique of ‘sexual orientation’ and ‘gender identity’ in human rights discourse: global queer politics beyond the Yogyakarta Principles. *Contemporary Politics*, 15(1), 137-156.
- Wolton, D. (1999). *Pensar a comunicação*. (Anastácio, V. Trad.). Difusão Editorial.
- Wolton, D. (1994). *Elogio do Grande Público – Uma Teoria Crítica da Televisão*. Edições Asa.
- Yorke, J. (2013). *Into the Woods. How Stories Work and Why We Tell Them*. Penguin Books.

## **ANEXOS**

# Anexo 1. ILGA Europe – Rainbow Map 2023



## Anexo 2. Tabela 1: #CasadoCais (Temporada 1)<sup>51</sup>

<b>Sinopse</b>	Ema muda-se para Lisboa para viver com a sua amiga Lara. Jay e Alex também fazem parte do grupo e, apesar de não viverem com as raparigas, é como se vivessem. Bea junta-se ao grupo, depois de se mudar para casa de Ema e Lara, para ajudar a pagar as despesas. Os jovens correm atrás dos seus sonhos, enquanto lidam com o quotidiano atribulado, apaixonado e inesperado de Lisboa. Procurar trabalho, começar uma relação, descobrir a sexualidade e navegar o mundo adulto são alguns dos temas abordados nesta comédia peculiar e controversa.
<b>Ano</b>	2017
<b>Guionista(s)</b>	Ana Correia, André Mariño, Francisco Soares, Helena Amaral e Soraia Carrega
<b>Produtor</b>	Toca
<b>Realizadora</b>	Ana Correia
<b>Direção</b>	João Pedro Galveias
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Responsável de Conteúdos</b>	Élia Rodrigues
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Gestor de Projetos RTP Lab</b>	Rogério Gomes

<sup>51</sup> Informação disponível em: <https://media.rtp.pt/rtplab/projetos/serie/casa-do-cais/>, <https://www.rtp.pt/play/p4356/casadocais> e <https://www.imdb.com/title/tt7766246/>.

### Anexo 3. Tabela 2: #CasaDoCais (Temporada 2)<sup>52</sup>

<b>Sinopse</b>	Depois das raparigas serem expulsas da antiga casa, Ema, Beatriz, Lara, Jay e Alex tentam começar uma nova aventura, debaixo do mesmo teto. Contas para pagar, relacionamentos falhados e manter um trabalho são apenas alguns dos vários problemas que assombram os cinco jovens. São as festas, os charros e os copos de vinho que fazem os amigos sobreviver. A cumplicidade entre os cinco vai aumentando, à medida que os limites de cada um começam a ser testados.
<b>Ano</b>	2019
<b>Guionista(s)</b>	Ana Correia, André Mariño, Francisco Soares, Helena Amaral e Soraia Carrega
<b>Produtor</b>	Promenade
<b>Realizadora</b>	Ana Correia
<b>Direção</b>	João Pedro Galveias
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Responsável de Conteúdos</b>	Élia Rodrigues
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Gestor de Projetos RTP</b>	Rogério Gomes
<b>Lab</b>	
<b>Produção Executiva RTP</b>	Aida Santos
<b>Lab</b>	

<sup>52</sup> Informação disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p38275> e <https://www.rtp.pt/play/p6574/casadocais> e <https://www.imdb.com/title/tt7766246/>.

#### Anexo 4. Tabela 3: 5Starz (Temporada 1)<sup>53</sup>

<b>Sinopse</b>	Diego, Maria, Vera, Penélope e Rodrigo são cinco estafetas de entrega de comida da empresa 5Starz. Os jovens adultos são confrontados com a dura realidade do trabalho precário, caricato e perigoso que exercem. Cada um está a ultrapassar um trauma do seu passado, que se reflete no presente e condiciona o seu futuro. Um <i>coming-of-age</i> tragicómico que atravessa temas como a masculinidade tóxica, consentimento, identidade de género, imigração ilegal e sexualidade.
<b>Ano</b>	2021
<b>Guionista</b>	Justin Amorim
<b>Produtor</b>	Promenade
<b>Realizador</b>	Justin Amorim
<b>Direção</b>	João Pedro Galveias
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Responsável de Conteúdos</b>	Élia Rodrigues
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Gestor de Projetos RTP Lab</b>	Rogério Gomes
<b>Produção Executiva RTP Lab</b>	Aida Santos

<sup>53</sup> Informação disponível em: <https://media.rtp.pt/rtplab/projetos/serie/5starz/>, <https://www.rtp.pt/play/p9666/5starz> e <https://www.imdb.com/title/tt12109674/>.

## Anexo 5. Tabela 4: Rui (Temporada 1)<sup>54</sup>

<b>Sinopse</b>	Após 20 anos longe dos palcos, Rui, um segurança solitário, regressa ao glamoroso mundo dos <i>shows</i> travesti e recupera a “vida” de Glória. Esta é a única maneira de voltar a sentir-se vivo e a última oportunidade para fazer as pazes com o seu passado. Esta é a história de um transformista, da cultura <i>drag</i> e da forma como o mundo do espetáculo pode salvar um artista.
<b>Ano</b>	2022
<b>Guionista</b>	Renato Rocha
<b>Produtor</b>	Recodd
<b>Realizador</b>	Ruben do Valle
<b>Direção</b>	João Pedro Galveias
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Responsável de Conteúdos</b>	Élia Rodrigues
<b>Multimédia RTP</b>	
<b>Gestor de Projetos RTP Lab</b>	Rogério Gomes
<b>Produção Executiva RTP Lab</b>	Aida Santos

<sup>54</sup> Informação disponível em: <https://media.rtp.pt/rtplab/projetos/serie/rui/>, <https://www.rtp.pt/play/p10846/rui> e <https://www.imdb.com/title/tt23644060/>.

## Anexo 6. Tabela 5: Identificação das personagens LGBTQIA+

Série	Personagem	Identificação
#CasaDoCais	Ema	- Personagem principal; - Jovem rapariga que se muda do Entroncamento para Lisboa; - Identifica-se como homossexual.
	Jay	- Personagem principal; - Jovem rapaz residente em Lisboa e que trabalha como maquilhador; - Identifica-se como homossexual.
	Alex	- Personagem principal; - Jovem rapaz, residente em Lisboa; - Identifica-se como homossexual.
	Bea	- Personagem principal; - Jovem rapariga residente em Lisboa, em busca de uma nova casa para viver; - Identifica-se como bissexual.
5Starz	Vera	- Personagem principal; - Jovem rapariga que vive com os seus amigos e trabalha como estafeta; - É transgénero.
Rui	Rui	- Personagem principal; - Vive sozinho; - Homem transformista que se identifica como heterossexual.

Anexo 7. Atuação de Glória (*Rui*, Temporada 1, Episódio 1)



Anexo 8. Tabela 6: Descrição do objetivo e desfecho narrativos das personagens

Série	Personagem	Objetivo	Desfecho
#CasaDoCais	Ema	- Muda-se para Lisboa à procura de novos desafios profissionais e pessoais.	- Encontra um trabalho que gosta; - Apaixona-se e começa uma relação com Bea; - Assume a sua homossexualidade aos pais.
	Jay	- Sonha ser maquilhador profissional e apaixonar-se de forma genuína.	- Depois de ser humilhado pelo namorado, decide ficar solteiro.
	Alex	- Deseja ser cantor. - Diverte-se com vários parceiros sexuais, mas sonha ter uma relação séria.	- Começa a trabalhar no meio musical; - Tenta investir numa relação monogâmica, mas não consegue.
	Bea	- Depois de terminar a relação com o namorado, procura uma casa em Lisboa; - Não consegue assumir o que sente por Ema.	- Vive com os seus novos amigos. - Apaixona-se e começa uma relação com Ema.
5Starz	Vera	- Não sabe qual é o seu lugar no mundo, mas sonha ser famosa.	- Torna-se famosa aleatoriamente. - As suas fotografias íntimas são divulgadas na Internet; - A paixão que sente por Diego não é correspondida.
Rui	Rui	- Volta a fazer transformismo depois de 20 anos afastado do palco. - Tenta recuperar antigas ligações pessoais.	- Recupera a ligação com a sua filha, ex-mulher e melhor amigo; - Trabalha como transformista.

Anexo 9. Ema chega a Lisboa (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 1)



Anexo 10. Ema muda de visual (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 1)



Anexo 11. Tabela 7: Análise da intervenção de outras personagens na narrativa

Série	Personagem	Identificação	Intervenção
#CasaDoCais	Lara	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personagem principal;</li> <li>- Jovem portuguesa negra que vive com os seus amigos em Lisboa;</li> <li>- É heterossexual;</li> <li>- Sonha ser atriz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lara ajuda e apoia os seus amigos LGBTQIA+;</li> <li>- Durante uma atuação de <i>stand-up comedy</i>, assume a homossexualidade de Ema à frente dos seus pais.</li> </ul>
5Starz	Diego	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personagem principal;</li> <li>- Jovem português negro;</li> <li>- É heterossexual;</li> <li>- Trabalha como estafeta e vive em casa da namorada, que é advogada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vai viver com Vera e os seus amigos, depois de acabar o relacionamento com a namorada;</li> <li>- Cria uma ligação íntima com Vera.</li> </ul>
Rui	Roger	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personagem secundária;</li> <li>- Cunhado e melhor amigo de Rui;</li> <li>- Secretamente apaixonado por Rui.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Torna-se o agente de Rui;</li> <li>- Revela à filha de Rui que o mesmo pratica transformismo.</li> </ul>
	Rainha	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personagem secundária;</li> <li>- Surge apenas em flashbacks;</li> <li>- Figura maternal para Rui, Roger e outros jovens.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- É responsável por apresentar Rui ao mundo do transformismo.</li> <li>- Dá conselhos, e lições de vida a Rui.</li> </ul>

Anexo 12. Tabela 8: Verificação da existência de algum tipo de discriminação e/ou violência contra personagens LGBTQIA+

Série	Personagem	Discriminação/violência
#CasaDoCais	Ema	- Temporada 1, Episódio 5: Um homem apalpa os seios de Ema numa discoteca; - Temporada 2, Episódio 10: Os colegas de trabalho tecem comentários negativos sobre pessoas LGBTQIA+.
	Jay	- Temporada 1, Episódio 2: Episódio de homofobia num espaço público; - Temporada 1, Episódio 3: Comentários de ódio nas redes sociais; - Temporada 1, Episódio 8: Sob efeito de alucinogénios, imagina que é insultado pelo frigorífico; - Temporada 2, Episódio 4: É agredido verbalmente e fisicamente pelo namorado.
	Alex	- Temporada 1, Episódio 3: Comentários de ódio nas redes sociais.
	Bea	- Não há registos de episódios de discriminação ou violência contra Bea.
	5Starz	Vera
Rui	Rui	- Temporada 1, Episódio 1: Insultado pelo gerente do bar onde faz a atuação; - Temporada 1, Episódio 6: É ameaçado por um cliente, que o rapta para um local remoto e atinge-o com uma arma.

Anexo 13. Ema após ser assediada na discoteca (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 5)



Anexo 14. Jay é ameaçado pelo namorado (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4)



Anexo 15. Jay e Alex fazem uma sessão fotográfica (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 3)



Anexo 16. Vera é ameaçada pelo produtor de talentos (5Starz, Temporada 1, Episódio 5)



Anexo 17. Tabela 9: Utilização de estereótipos na representação de personagens LGBTQIA+

Série	Personagem	Características
#CasaDoCais	Ema	- Rapariga homossexual; - Utiliza cabelo curto e colorido e roupas largas.
	Jay	- Rapaz homossexual; - Utiliza cabelo comprido, maquilhagem e gosta de roupa colorida; - Deseja ter uma relação séria, mas não é respeitado pelo parceiro.
	Alex	- Rapaz homossexual; - Tem cabelo comprido; - Gosta de cantar e atuar para os amigos; - Tem encontros sexuais com diferentes parceiros, mas lamenta-se por não conseguir construir uma relação séria.
	Bea	- Rapariga bissexual; - É extrovertida e divertida; - Utiliza cabelo comprido, maquilhagem e roupa colorida.
5Starz	Vera	- Rapariga transgénero; - Utiliza roupa justa e maquilhagem; - É introvertida.
Rui	Rui	- Homem transformista heterossexual; - Vive de forma isolada e distante da sua família e amigos.

Anexo 18. Ema usa cabelo curto e azul e roupa associada ao género masculino (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 2)



Anexo 19. Bea usa cabelo comprido e roupa justa (*#CasaDoCais*, Temporada 2, Episódio 5)



Anexo 20. Jay usa cabelo comprido e loiro, roupa e acessórios associados ao género feminino (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4)



Anexo 21. Alex usa cabelo comprido (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 10)



Anexo 22. Vera maquilha-se (5Starz, Temporada 1, Episódio 3)



Artigo 23. Vera usa roupa curta e justa enquanto tira *selfies* no espelho (5Starz, Temporada 1, Episódio 3)



Artigo 24. Rui sozinho em casa (*Rui*, Temporada 1, Episódio 1)



Anexo 25. Tabela 10: Reconhecimento de referências sociais e culturais na narrativa

Série	Personagem	Referências associadas
#CasaDoCais	Ema	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza uma bandeira LGBTQIA+ como decoração;</li> <li>- Utiliza expressões linguísticas associadas à comunidade LGBTQIA+.</li> </ul>
	Jay	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Realiza uma produção fotográfica ao som de “Low” de Trodick Hall e RuPaul;</li> <li>- Utiliza insultos como forma de elogio (<i>shade</i>);</li> <li>- Faz uma maquilhagem inspirada em Trixie Mattel.</li> </ul>
	Alex	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Realiza uma produção fotográfica ao som de “Low” de Trodick Hall e Rupaul;</li> <li>- Produz a música “Canção do Além”, um <i>medley</i> de canções de António Variações;</li> <li>- Atua em <i>drag</i> como Marilyn Monroe.</li> </ul>
	Bea	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Veste-se de Frida Kahlo para uma festa;</li> <li>- Utiliza a expressão “- Fomos minados”;</li> <li>- Elogia a atuação das <i>drag queens</i> Lola Bunny, Rebeca Bunny, Marge Mellow e Sylvia Koonz.</li> </ul>
5Starz	Vera	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adaptação do momento que se tornou viral na CMTV, quando José Sócrates ficou em prisão domiciliária e recebeu uma entrega de <i>pizza</i>.</li> </ul>
Rui	Rui	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A relação com Rainha é uma referência ao mundo <i>drag</i>, onde RuPaul desempenha a figura maternal para os jovens artistas;</li> <li>- Referência aos <i>lipsyncs</i> dos espetáculos <i>drag</i>.</li> </ul>

Artigo 26. Bandeira LGBTQIA+ utilizada como elemento decorativo (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 10)



Artigo 27. Jay faz uma maquilhagem a uma cliente inspirada em Trixie Mattel (#CasaDoCais, Temporada 1, Episódio 9)



Artigo 28. Alex em *drag queen*, inspirado em Marilyn Monroe (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4)



Artigo 29. Bea veste-se de Frida Kahlo (#CasaDoCais, Temporada 2, Episódio 4)



Anexo 30. Vera torna-se mediaticamente famosa quando faz uma entrega de *pizza* a Sócrates (5Starz, Temporada 1, Episódio 3)



Anexo 31. Obra *A Noite Estrelada*, de Vicent Van Gogh

