



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 21, v. 2
jan-jul.2025
p. 263-282

A diferença em cena: uma pedagogia midiática em *Smiley*¹

(*The difference on scene: a media pedagogy in Smiley*)

(*La diferencia en escena: una pedagogía mediática en Smiley*)

George Souza de Melo²

RESUMO: Como uma breve reflexão sobre a comédia romântica *Smiley*, este texto se desenvolve considerando os elementos básicos que configuram o subgênero da obra, enfatizando o quanto esses elementos são utilizados através de um discurso que privilegia a diferença normativa, sobretudo, ao próprio campo de produção cinematográfica através de outras representações de gênero e sexualidade. Essa característica é considerada quando se analisa o caráter político e educativo deste produto cultural, que desafia os parâmetros discursivos tradicionais utilizados em seu subgênero cinematográfico. Para tal, são utilizados conceitos interdisciplinares nesta análise, aliando contribuições de Estudos Culturais e Estudos de Gênero, por exemplo, com o intuito de oferecer uma alternativa de leitura crítica sobre a construção e recepção de mensagens que estruturam a série. Dessa forma, a produção artística em questão é apontada, assim, como um artefato pedagógico significativo para a alfabetização midiática que promova deslocamentos importantes nos parâmetros sociais e culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia Romântica; Pedagogia midiática; Diferença.

Abstract: As a brief reflection on the rom-com *Smiley*, this text is developed considering the basic elements that configure the subgenre of the work, emphasizing how these elements are used through a discourse that privileges the normative difference, above all, to the field of cinematographic production itself through other representations of gender and sexuality. This characteristic is considered when analyzing the political and educational character of this cultural production that challenges the traditional discursive parameters used in its cinematographic subgenre. To this end, interdisciplinary concepts are used in this analysis, combining contributions from Cultural Studies and Gender Studies, for example, with the aim of offering an alternative critical reading on the construction and reception of messages that structure the series. In this way, the artistic production in question is thus identified as a significant pedagogical artifact for media literacy that promotes important shifts in social and cultural parameters.

Keywords: Romantic comedy; Media pedagogy; Difference.

Resumen: A modo de breve reflexión sobre la comedia romántica *Smiley*, este texto se desarrolla considerando los elementos básicos que configuran el subgénero de la obra, enfatizando cómo estos elementos son utilizados a través de un discurso que privilegia la diferencia normativa, sobre todo, en el propio campo de la producción cinematográfica a través de otras representaciones de género y sexualidad. Esta característica se considera al analizar el carácter político y educativo de este producto cultural que desafía los parámetros discursivos tradicionales utilizados en su subgénero cinematográfico. Para ello, en este análisis se utilizan conceptos interdisciplinarios, combinando aportes de los Estudios Culturales y los Estudios de Género, por ejemplo, con el objetivo de ofrecer una alternativa de lectura crítica sobre la construcción y recepción de mensajes que estructuran la serie. De esta manera, la producción artística en cuestión se destaca como un artefacto pedagógico significativo para la alfabetización mediática que promueve cambios importantes en los parámetros sociales y culturales.

Palabras clave: Comedia romántica; Pedagogía mediática; Diferencia.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Graduado em Filosofia e Pedagogia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), mestre e doutor em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: georgethemelo@gmail.com



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 23/01/2024

Aceito em 26/11/2024

1 Breve apresentação da história

Smiley é uma série espanhola que articula comédia e emoção através de uma abordagem que privilegia o universo das experiências de pessoas LGBTI+³, explorando questões importantes como aceitação, desejos, identidades de gênero, a pressão dos padrões sociais e o impacto das tecnologias digitais nos relacionamentos contemporâneos. Seu roteiro, muito evidentemente, é construído a partir da proposição de retratar as complexidades dos relacionamentos contemporâneos, dando ênfase tanto na pluralidade de subjetivações e experiências de desejo quanto também no reforço cultural não pouco difundido da busca de um suposto ‘amor verdadeiro’. Como ponto de partida de consideração dessa produção, passa-se, então, a tentar descrever um pouco as primeiras cenas da série para que seja estabelecido um esboço mínimo sobre como se abre o roteiro que articula a ambientação através da qual se procura contar tal história.

Pois bem, a série se inicia com a cena em que Álex (Carlos Cuevas), absorto na incompreensão sobre a falta de comunicação de um contato amoroso e, certamente, depois treinar em uma das duas academias em que é inscrito, rompe com a banalidade de mais um expediente comum no Bar Bero, no qual trabalha, despejando toda sua angústia pela falta de respostas de Lolo (Carlos Noriega), seu objeto passional, através de um recado de voz pelo telefone.

Talvez, como nunca com os outros vários rapazes com os quais se conecta e se encontra graças aos aplicativos de relacionamento, ele estivesse tão envolvido quanto como estava com Lolo. Certamente, como sempre, se viu mais uma vez deixado sem correspondência e respostas. Nada muito incomum no contexto de uma cidade charmosa e vibrante como Barcelona, que oferece tantas oportunidades de encontros e prazeres casuais as mais variadas possíveis.

Mesmo assim, Álex só queria deixar claro, nem que fosse por uma última vez, que finalmente, dessa vez, estava sendo diferente. Que toda aquela experiência de identificação com Lolo estava lhe fazendo sonhar com o que há de mais clichê e piegas em um relacionamento a dois, emulando, inclusive, comportamentos e roteiros amorosos que até há pouco não eram facilmente tolerados a rapazes como eles. Era isso que fermentava sua angústia desde que aquela última mensagem – um emoji, um *smiley* – enviada por ele através de um aplicativo, não havia tido resposta. Aquele último sorriso não era para ser o último e se tornou uma espécie de portal simbólico que condensava tantas expectativas de identificação e felicidade transformadas pelo silêncio na desilusão, que embargava aquela voz ao telefone, pouco confiante em ser escutada.

Do outro lado da linha, em um escritório de linhas óbvias e claras, radicalmente contrastante

3 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexuais e outras identidades e expressões de gênero e orientações sexuais que venham surgir na dinâmica social.



com o brilho e as cores do Bar Bero, quem escuta todo o desabafo através do recado de voz é Bruno (Miki Esparbé), aparentemente mais velho do que aquele que se declarava ao telefone, porém não menos desiludido no amor que ele. Espantado, como quem recebe uma cobrança equivocada no começo do expediente de trabalho, o arquiteto nem por isso deixa de se interessar por aquele rapaz supostamente histérico e frustrado e, então, mais tarde, já em casa, depois de assistir sozinho e às lágrimas a um filme dramático sobre a lenda asiática do fio vermelho do destino que une almas gêmeas, decide ligar de volta para aquele número que o havia surpreendido logo cedo naquele dia.

Figura 1: Bruno (Miki Esparbé) e Álex (Carlos Cuevas) conversam ao telefone



Fonte: Netflix, 2022.

Daí, então, *Smiley* segue a partir das desventuras desse novo suposto casal e suas amigas e amigos que, não por acaso, também se envolvem entre tantas outras mais situações de (des)encontros de comunicação. Outras personagens que compõem o enredo da série também se entrelaçam em questões semelhantes, que atingem diretamente suas questões afetivas e sexuais. É o que, por exemplo, pode ser notado com o relacionamento de Vero (Meritxell Calvo) e Patri (Giannina Fruttero) passando pela dificuldade de se renovar já depois de anos de convivência. Assim como, de maneira semelhante, isso também é percebido na casa de Albert (Eduardo Lloveras) e Núria (Ruth Llopis), só que com o agravante da relação com os filhos pequenos e toda a problemática em torno do cuidado das crianças e de suas realizações profissionais.

Não obstante, as personagens de Ramiro (Carles Sanjaime) e de Rosa (Amparo Fernández) e Juan, mãe e pai de Álex, também orbitam o enredo com sua problemática que envolve questões etárias e memórias de um passado de relações que flertavam entre amizade, afetos e desejos sexuais. Próximo disso também é possível associar o drama da solidão vivido por Javier (Pepón Nieto), sócio de Vero no Bar Bero, cuja idade madura começa a arrefecer suas expectativas



passionais. Algo bem diferente da condição juvenil de Ibra (Cedrick Mugisha) e Ramon (Ramón Pujol), personagens que complexificam a trama dos (des)encontros entre o casal protagonista, ao se envolverem com eles e estabelecerem relações paralelas de afeto e de desejo.

Figura 2: Alguns personagens da série: Bruno, Patri, Vero, Núria, Albert, Álex e Javier



Fonte: Netflix, 2022.

Figura 3: Outros personagens da série: Rosa, Ibra Ndongue e Ramon



Fonte: Netflix, 2022 (edição elaborada pelo autor).

Fica evidente, portanto, que *Smiley* é uma produção recheada de questões em torno de marcadores sociais da diferença bastante relevantes para a costura da trama que envolve todas as personagens em cena. É como se a série se comportasse como uma espécie de janela da realidade contemporânea em que, cada vez mais, se vê surgir demandas de identidade e desejo que, mesmo resvalando aqui e ali em padrões de comportamento social, parecem desafiar de maneira particular



os ordenamentos sociais carregados de heteronormatividade⁴. E é com base nisso que se passa, nas seções seguintes deste texto, a considerar as potencialidades que essa produção pode ter em termos de alfabetização simbólica e conceitual, transformando-se naquilo que se está chamando de pedagogia midiática, e o que isso pode significar ou simplesmente dizer sobre a contemporaneidade que se habita.

Antes disso, vale registrar que *Smiley* é uma série de comédia romântica, produzida em 2021, na Espanha, pela produtora Minoria Absoluta, sob a direção de David Martín Porras e Marta Pahissa. Baseada na peça de teatro *Smiley: Després de l'amor* de Guillem Clua, a série até agora conta com apenas uma única temporada que foi distribuída pela Netflix em dezembro de 2022.

2 Uma comédia romântica da diferença

A despeito do caráter mercadológico que é próprio de uma obra como essa, pretende-se desenvolver uma breve reflexão sobre suas possibilidades de pleitear efeitos de transformação e até mesmo de (re)negociação de sentidos sobre as relações afetivas e de visibilidade sociopolítica. Para tanto, aplicam-se inspirações teórico-metodológicas que privilegiam a análise de imagens e discursos, adotando uma abordagem que vai além da mera observação para desvendar as camadas de significado subjacentes na construção cinematográfica.

De maneira geral, considera-se discursivo-imageticamente a construção da série como um esforço de narrativa da diferença, apesar dos limites que sempre ocorrerão em termos de captura dessa diferença no próprio processo de negociação normativa para a construção de inteligibilidades. A utilização de conceitos interdisciplinares nesta análise busca oferecer uma alternativa de leitura crítica sobre a construção e recepção de mensagens que estruturam a série. Esta abordagem, portanto, tenta ser mais uma contribuição de análise sobre os tensionamentos que têm sido percebidos no âmbito da produção cinematográfica com a incorporação de novas demandas políticas de outras subjetividades.

Nesse processo de (re)negociação de sentidos, uma série desse tipo pode funcionar como um artefato de pedagogia midiática com o qual é possível propor novas configurações simbólicas no tecido social. Nesse sentido, interessa tanto pontuar o caráter pedagógico que pode ser identificado em produtos culturais como esse quanto, através da análise, apontar possíveis efeitos de assimilação,

⁴ Heteronormatividade se refere a um conjunto de normas culturais e sociais que presumem e reforçam a ideia de que a heterossexualidade é tomada “como parâmetro de normalidade em relação à sexualidade, para designar como norma e como normal a atração e/ou o comportamento sexual entre indivíduos de sexos diferentes” (Petry; Meyer, 2011, p.196). Essa perspectiva tende a marginalizar ou ignorar outras orientações sexuais, contribuindo para a criação de um ambiente em que a heterossexualidade é considerada a norma padrão. As instituições sociais, muitas vezes, reforçam a heteronormatividade, promovendo uma visão de mundo em que o casamento heterossexual e a formação de famílias sob esse arranjo são considerados ideais.



reiteração e contradição na relação com a audiência que o recebe. Principalmente, no que se refere às articulações simbólicas que versem sobre maneiras de se identificar, se comportar, existir e se relacionar no mundo e com os/as outros/as. Isso porque, como atesta Stuart Hall (2016), nas mídias visuais se verifica a contínua negociação e construção da identidade, moldada por discursos culturais e sociais. De modo que a representação se torna uma prática ativa de construção de significados fundamentais para os sentidos que moldam a compreensão do que é real.

Essas mídias, como no caso de uma série cinematográfica, oferecem imagens que, por sua vez, influenciam como as pessoas percebem e como são percebidos os outros. Imagens que não são simples reproduções da realidade, mas construções simbólicas moldadas pela cultura e pelo contexto social, sendo sempre polissêmicas e pressupondo em sua fundamentação “uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor [espectador] escolher alguns e ignorar outros” (Barthes, 1990, p. 32).

Nesse sentido, considerando discursivo-imageticamente o tema central da comédia romântica, a trama de *Smiley* com suas variadas expressões de relacionamentos, de certa forma, opera descentrando o subgênero da obra de um parâmetro estritamente heteronormativo, bastante comum em filmes e séries, para apresentar outras formas de relacionamentos, mesmo que essas carreguem afinidades e resvalam em aspectos próximos da heteronormatividade, já que é esse o material simbólico hegemônico que está sendo disputado e renegociado. Tal descentramento, provavelmente, é capaz de instaurar outros regimes de visualidade, outros formatos de parcerias, de espaço-tempo das relações, de acordos etc. E é basicamente isso que faz com que uma peça de pedagogia midiática como essa possa ser pensada em sua capacidade de ensinar sobre uma pluralidade maior das relações humanas, sobretudo, tendo em vista a eficácia de seu caráter popular de fácil consumo, enquanto comédia romântica, que consegue apontar para questões, por vezes, ainda extremamente delicadas, mesmo que de modo escamoteado sob a lógica do entretenimento.

A inauguração de outros regimes de visualidade dirigida a um público tão amplo como é o do serviço *online* de *streaming* acompanha os movimentos de um mercado audiovisual e sua produção cultural de massa capazes de jogar com as demandas mais notórias da sociedade e de oferecer soluções planejadas, supostamente bem-acabadas, de dilemas que permeiam as relações humanas. Esse tipo de produto cultural, como a comédia romântica, seja em série ou em filme, é capaz de atrair:

os ouvidos e as retinas desejosos não apenas do consumo de imagens – num primeiro momento –, mas desejosos, ambiciosos e constantemente ajustados para idealizações de “futuros” e concretizações de “sonhos” de uma vida planejada, coerente e perfeita, aos moldes de felicidade mediada e “coisificada” nos bens materiais e simbólicos (Dalbosco, 2020, p. 135).



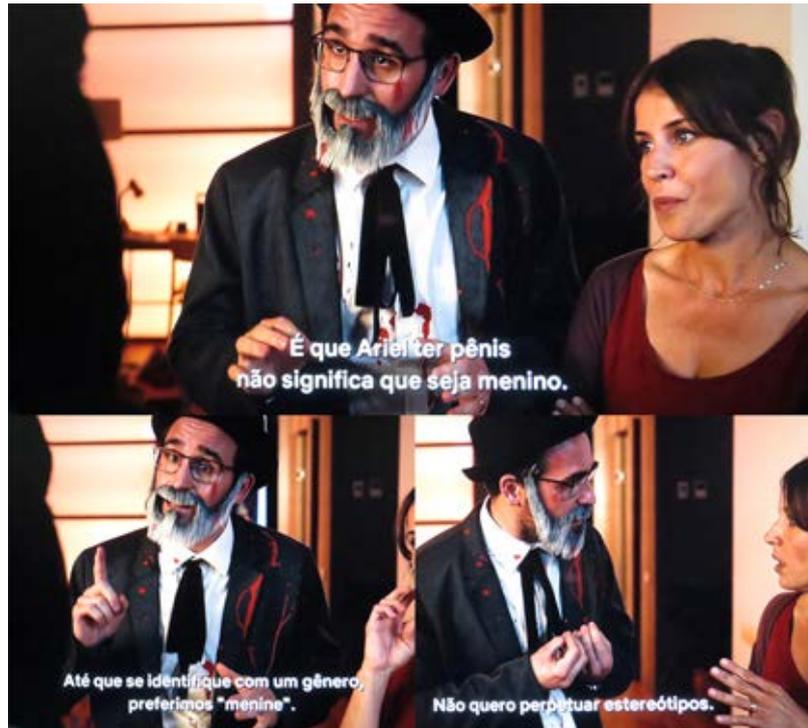
Nesse sentido, o que se pode inferir de *Smiley* é que se trata de uma obra não tanto composta de uma trama de apelo marcadamente consumista, mas que pode plantear, naquilo que sugeriria algum efeito de consumo, justamente o desejo de tais roteiros planejados que se efetivam, tanto em termos de materialidade com a vida concreta se realizando sob a diferença normativa, quanto em termos simbólicos por essa mesma disputa e reordenação de sentidos para as experiências. Significa dizer que o que se oferece ao consumo nessa são outros roteiros de expressões identitárias e de desejo construídos por uma linguagem que não as colocam como estranhas e/ou exóticas, mas como normais e legítimas. Isso porque retratar um casal gay como protagonista de uma comédia romântica não apenas reflete a diversidade da sociedade, mas também representa uma oportunidade valiosa de explorar e desafiar preconceitos, enquanto oferece uma perspectiva diferente sobre os relacionamentos, abrindo a oportunidade de humanizar as experiências dessas pessoas, destacando que suas vidas amorosas são tão comuns e complexas quanto as de qualquer outra pessoa. Pedagogicamente, pode desencadear relações de empatia e compreensão, promovendo a aceitação e a igualdade.

A perspectiva de aceitação e de igualdade desencadeia consequências que se sobrepõem ao caráter meramente mercadológico da série, principalmente, porque podem inaugurar novos parâmetros de identificação e reconhecimento nas pessoas, que certamente são fundamentais para que o processo de normalização e convivência com a diferença ganhe mais impulso. É uma oportunidade educativa. O público pode aprender sobre as complexidades, alegrias e desafios específicos que podem surgir em relacionamentos sob outros arranjos, enriquecendo sua compreensão sobre a diversidade de experiências amorosas.

Dessa forma, esse tipo de produção de uma outra tessitura simbólica pode ser encontrado na linguagem da série que, de maneira geral, se constrói como um texto atualizado com os termos e pronomes de tratamento, por exemplo, que têm circulado, sobretudo, entre as pessoas que vivem experiências de gênero e sexualidade associadas à dissidência da normatividade hegemônica. Também as configurações de parcerias afetivo-sexuais não só dos protagonistas, mas dos demais personagens em cena, assim como a ênfase recorrente na paternidade “desconstruída” de Albert com seus filhos pequenos, apontam para um campo de significados discursivos que se mostra mais integrado às demandas dissidentes da heteronormatividade.



Figura 4: Albert e Núria conversam com Najat, a nova babá, sobre como tratar as crianças



Fonte: Netflix, 2022 (edição de *frames* elaborada pelo autor).

Quebrar estereótipos persistentes e mostrar a diversidade de relacionamentos que existem desafia as expectativas tradicionais e permite que o público perceba que as maneiras de ser e se relacionar com os outros são cada vez mais plurais e diferentes das convenções hegemônicas. Ademais, outros elementos contribuem para a produção dessa obra como propriamente uma comédia romântica, além de também, dentro do próprio subgênero, operarem com outros parâmetros de fala e visibilidade. Há que se considerar, em um princípio básico de romance, por exemplo, que existe nas expectativas dos protagonistas o desejo de amor mais duradouro, menos volátil – quase o clássico “amor eterno” – mesmo que se trabalhe, sobretudo, por meio das personagens coadjuvantes, outras configurações espaço-temporais de relacionamentos, como as “relações abertas”.

Essas expectativas são ilustradas, principalmente, a partir da ênfase feita de maneira recorrente por Álex e Bruno à lenda do “fio vermelho do destino”. Segundo esse mito popular asiático, deuses atam fios invisíveis em cada criança que nasce de modo que fique ligada a uma outra com a qual se está destinada a viver junto e amar independentemente das circunstâncias que enfrentem para que isso aconteça (Jorge, 2016). Essa metáfora da trama romântica costura todo o enredo de *Smiley* desde o primeiro contato dos protagonistas até o seu *happy end*, marcado pelo “par central concretizando o desfecho em clima sorridente exposto em um estonteante beijo



cinematograficamente coreografado e plasticamente fotografado em tons leves, suaves e indiciários de arquétipos-signo de felicidade, liberdade e alegria” (Dalbosco, 2020, p. 147).

Além do final previsível para o subgênero, a trama se desenvolve basicamente em uma ordem linear e cronológica, que parece arrematar, de maneira satisfatória, toda a história na única temporada composta de oito episódios, que foi produzida até hoje. Sua fotografia obedece ao código básico das comédias românticas que, comumente “protegidas de dramas sérios e ameaças lacrimosas” (Amaral, 2021, p. 86), são produzidas de forma aberta e sem muitos contrastes, principalmente, porque “não seria agradável ver gente fazendo graça com o clima pesado das sombras profundas” (Moura, 2001, p. 91). Isso não significa dizer nem que necessariamente toda produção como essa deva seguir estritamente essa forma, apesar de *Smiley* cumprir o código, nem tampouco que a série esteja isenta de dramas que enlaçam, de maneira intensa, os personagens envolvidos.

Pelo contrário, tal construção cênica pode sugerir outrossim que, expondo a total claridade das banalidades e do cotidiano das personagens, dessa forma, é possível (re)colocar as experiências dessas pessoas em um outro lugar de possibilidade heroica: o da realização no amor. E isso é uma questão-chave tanto para o gênero cinematográfico em questão quanto para a potencial audiência a que se destina e que se quer construir, porque diverge dos dramas sobre pessoas LGBTI+ que, geralmente, foram/são marcados por enredos de homofobia e violência, a partir dos quais a identificação beatífica com o/a protagonista ocorre, sobretudo, por sua clássica condição de herói trágico condenado à morte.

Pode-se dizer que o herói, no caso de *Smiley*, é o próprio casal Álex e Bruno que, desde o *meet cute* da cena inicial (ilustrada na figura 1), passa a justificar a distância de um final trágico de separação entre eles e a produzir uma demanda de *happy end*, marcado pelo bom êxito e uma felicidade possível. *Meet cute*, segundo Carolina Amaral (2021), é um elemento convencional em comédias românticas que se apresenta, geralmente, na cena em que o casal se conhece, provavelmente, em uma situação de total acaso e sem necessariamente apontar um amor à primeira vista, a partir da qual ocorre o início da história. Daí, toda a trama de Álex e Bruno e demais personagens em cena vai se construindo com variadas situações de encontros e desencontros, que confundem informações, geram conflitos, alegrias e alinham a história passo a passo com obstáculos às realizações esperadas, produzindo até mesmo “intrigas eróticas” (Shumway, 2003), que provavelmente mexem com os sentimentos de quem assiste, ao mesmo tempo em que prende a atenção e alimenta a expectativa pelo final feliz.

Confusão de sentimentos essa que também é atravessada pela voz *over* dos protagonistas



(outro elemento comum) que, em mais de uma cena, narram suas expectativas, pensamentos e desejos obstaculizados pela comunicação malfeita, o que acaba servindo de escada para a produção do próprio caráter cômico da série.

Percebe-se, portanto, que na série há a presença de elementos comuns do que pode ser lido como código das comédias românticas, ao mesmo tempo em que, dada a especificidade temática da obra, tais elementos são executados, enfaticamente, por outros ordenamentos de visibilidade e de desejo, constituindo-se em uma discursividade que prioriza a aparição da diferença normativa na cena. Isso corrobora a condição vazia de todo e qualquer gênero normativo que pretenda significar alguma obra. Significa dizer que, apesar da inescapabilidade da condição genérica, que mais ou menos as positivam de alguma forma determinada, as produções culturais e audiovisuais compartilham de múltiplas fórmulas e convenções, e são capazes de serem disputadas nesse vazio normativo a depender de cada obra em particular (Deleyto, 2009).

Nesse sentido, por essa razão, *Smiley* parece encampar a disputa normativa da comédia romântica não mais fazendo coro à perpetuação de uma discursividade hegemônica que, por muito tempo, lastreou o desenvolvimento de tramas marcadas pela defesa de uma heteronormatividade compulsória. Tampouco, deixa de ser uma espécie de sintoma, em termos materiais, de novas possibilidades de consumo, como já acenado, já que a existência de outras visualidades sobre gênero e sexualidade, assim como também de outros públicos constituídos, aponta para as condições de um outro tempo, contemporâneo ou mesmo “pós-moderno”, em que padrões de consumo e de demanda são (re)negociados, de maneira complexa, com as camadas culturais que permeiam as sociedades.

3 O caráter político-pedagógico de *Smiley*

Toda essa potencialidade que pode ser entendida como uma ressignificação da comédia romântica, como tal, além de representar uma mudança, particularmente formal, da produção artística, pode gerar efeitos de alfabetização simbólica e conceitual relevantes, por exemplo, para o aprendizado de novos comportamentos, outros modelos de relações, de convivência e sociabilidade. Isso é o que constitui o bojo do que se identifica como pedagogia midiática.

A série, assim como o cinema no geral, é uma ferramenta multimodal, composta de sons, imagens e palavras capazes tanto de entreter quanto de destravar a consciência crítica daqueles/as que a consomem, contribuindo também para a possibilidade de novas concepções de mundo e cidadania. É um artefato cultural que, pedagogicamente, pode ilustrar situações e apontar possibilidades, já que um:



texto audiovisual, inclusive o que se pareça mais inócuo, contém um ponto de vista determinado sobre a realidade, é o reflexo da ideologia de seus criadores/as, compromete nossas emoções e [...] tem um poder formativo fundamental: o de propor “paradigmas de atuação relacionados com a família, o amor, o sexo, o trabalho ou a ciência (Contreras-Llave, 2019, p. 153, tradução nossa).

Por essa razão, esse tipo de produção cultural é política, sobretudo, porque está, necessariamente, atada às articulações discursivas que investem sentidos e disputam posições de poder na sociabilidade. A comédia romântica, ao abordar a busca pelo amor romântico⁵, desempenha um papel significativo como uma forma de pedagogia midiática, influenciando a percepção das normas de gênero e sexualidade de maneira única. O amor romântico pode ser problematizado, em seus termos próprios, como, por exemplo, através da crítica à monogamia e ao ordenamento masculinista e patriarcal. Porém, esse amor romântico também é desafiado por peças culturais que embaralham seus arquétipos, os reformula e os corporifica de outros modos, como é o caso da série em questão. O que há aí não é somente uma reproduzibilidade pura de uma fantasia relacional e de desejo marcadamente problemática, mas uma possível desconstrução dessa através dos seus próprios termos. Sempre à luz de uma fotografia aberta e solar, a normalização de questões tão específicas vai se tornando mais leve, em *Smiley*, como se questões que até há pouco eram espinhosas para camadas culturais fortemente heteronormativas fossem sendo colocadas como situações tão banais e óbvias, às claras, como quaisquer outras.

Isso é capaz de redistribuir espaços de fala e de visibilidade, promovendo mudanças de comportamento e de responsabilidade ética, também, porque é possível que “por trás de uma simples *gag* parece estar legitimado todo um aparato de situações-molde, cujos modelos são inseridos e tendentes a ser prontamente assimilados, copiados, desejados e reproduzidos continuamente” (Dalbosco, 2020, p. 135-136).

Comédias românticas contemporâneas têm se esforçado para representar uma gama mais ampla de orientações sexuais, como, por exemplo, é apontado pela análise de Uli Silva (2021) sobre as produções da Netflix dentro dessa temática específica. A inclusão de relacionamentos entre pessoas LGBTI+ como protagonistas contribui para uma narrativa mais inclusiva, normalizando a

5 De acordo com Maria Célia de Menezes (2007), o mito do amor romântico tem origem na filosofia grega, particularmente, através dos escritos de Platão, e desenvolveu-se, a partir do século XVIII como uma mentalidade que “tem na erótica platônica a sua fonte, ao afirmar que o amor é impulsionado pelo desejo, pela nostalgia do objeto ideal perdido [...] O amor romântico, como ideal de perfeição ética e estética, promete um tipo de felicidade na qual o indivíduo encontra plenitude em uma perfeição de adequação física e espiritual ao outro” (Menezes, 2007, p. 561). Em uma crítica feminista sobre as implicações da construção dos discursos sociais atravessados pelo mito do amor romântico, Ana Sofia Neves (2007) lembra que “o amor romântico, concebido durante décadas como o elixir para a consagração dos afetos entre os sexos, fundamentou (e fundamenta ainda) a reprodução de relações de poder estatutariamente desiguais entre os homens e as mulheres, cujas repercussões se fizeram (e se fazem) sentir na organização da vida social” (Neves, 2007, p. 620-621), sobretudo, legitimando a continuidade de práticas patriarcais. Aqui, neste trabalho, procura-se destacar como o uso dessa fantasia romântica pode estar sendo feita na série, inclusive, para embaralhar os termos dessa produção cultural com a presença de outras subjetividades e relações amorosas.



pluralidade de experiências românticas e desafiando as normas convencionais.

Muitas dessas narrativas desafiam e desconstruem estereótipos de gênero tradicionais. Ao mostrar personagens, que não se encaixam nas expectativas convencionais de masculinidade ou feminilidade, essas histórias desafiam as normas socialmente estabelecidas, incentivando o público a questionar e reavaliar suas próprias ideias sobre papéis de gênero. É o que acontece também em *Smiley*, até porque expectativas convencionais de gênero também envolvem aspectos para além da padronização estética de um mercado de beleza hegemônico. Isso pode ser notado nas personagens centrais da trama, que, por mais que performem padrões de beleza de homens, muitas vezes, admirados nos suportes culturais da cultura *gay*, não necessariamente estão ali correspondendo à masculinidade estrita da heteronorma, que não suporta suas experiências afetivas.

Entende-se, portanto, que as relações sexuais e de desejo também fazem parte das expectativas de gênero como, por exemplo, as de masculinidade e feminilidade convencionais. Até porque a normatividade hegemônica – a heteronormatividade – afirma-se na pressuposição de uma correlação direta entre identidade de gênero e orientação sexual, reforçando os papéis de gênero estritos e limitados, e é com essa que se disputa inteligibilidade política e social. De tal modo que, com base nisso, não há como se desprender totalmente na operação crítica da norma o que é do âmbito do gênero do que é do âmbito sexual, no sentido de que, nesse caso, expectativas sobre o desejo do outro também conformam as configurações de gênero que se investem no outro. Isso leva a entender que, em um âmbito radical da crítica sobre os processos de subjetivação através da performatividade normativa, como Judith Butler (2013) aponta, a distinção entre gênero e sexo se revela absolutamente nenhuma.

Ainda mais, toda essa (re)distribuição de visibilidade e fala pode conduzir, e por isso é pedagógica, a uma realocação de espaços de hegemonia normativa imprescindíveis para o reconhecimento do outro, enquanto um alguém legítimo. Significa dizer com isso que o que atravessa toda essa maquinaria de formalização e negociação de uma produção cultural é a sua discursividade, enquanto potencialidade de posituação do real, sobretudo, porque o discurso é também um objeto de “lutas pelo poder, ou seja, pelo controle da enunciação, envolvendo a concepção e implementação de táticas, estratégias, repertórios de ação, gestualidade, ritualização, etc., que são parte integrante das formações discursivas como lugares de hegemonia” (Burity, 2010, p. 11).

Disputar a hegemonia discursiva, como o faz *Smiley*, através de uma abertura à diferença com relação a heteronormatividade nas telas, pode ser considerada, portanto, uma atividade político-pedagógica-midiática relevante, principalmente, considerando que as “formas corporais,



imaginativas e estéticas pelas quais a diferença prolifera provocam deslocamentos de sensibilidade, de modos de dizer e falar, de viver e de se fazer visível e, desse modo, transfiguram em modos de fazer política” (Ranniery; Macedo, 2018, p. 27).

Certamente, o sucesso da série, lançada em dezembro de 2022, tem a ver com essa, diga-se, ‘promessa’ de tensionamento político-midiático sugerido acima, mas não somente. Provavelmente, a recepção de *Smiley*, em variados contextos sociais, também ocorre graças a um tipo de familiaridade cultural com essas demandas de diferença de gênero e sexualidade que, principalmente, vêm sendo intensificadas nas últimas décadas com os movimentos sociais de luta pelos direitos civis dessas pessoas. O que um artefato cultural como esse faz, portanto, é tentar contribuir para que as normatividades constituídas hegemonicamente sejam cada vez mais deslocadas com o intuito de que haja sempre mais reconhecimento da vida e das experiências, que foram sistematicamente alijadas do status normativo.

Em uma palavra, o que pode ser planteado com a proliferação da diferença através de peças culturais como essa é uma ação pedagógico-midiática de construção de sociabilidades em que seja possível tornar viáveis outros relacionamentos e outras as vidas mais visíveis, como nos termos de Judith Butler (2020).

Tal perspectiva pedagógico-midiática assume seu caráter politicamente orientado na direção de uma democracia que seja cada vez mais radical, até mesmo uma democracia *por vir*, no sentido de ser um sistema em constante construção, ou seja, marcado por uma promessa que não está no futuro, mas que acontece imediatamente e, ao mesmo tempo, nunca se concretiza de modo final, como aponta Derrida (1994).

Isso porque perspectiva-se a partir de um processo de tensionamento, que desafia cada vez mais as normas hegemônicas com relação aos marcadores sociais da diferença. E esse movimento, portanto, é sempre contínuo e nunca acabado. Isso quer dizer que uma peça midiática desse tipo pode servir, em um plano de alfabetização crítica da mídia (Kellner; Share, 2008), como um instrumento interessante, tanto de reconhecimento como também de impulso à assunção identitária e à normalização de experiências até então pouco reconhecidas, em sua legitimidade, em função de seu *status* de marginalização com relação à norma.

É bem verdade que quando se refere aqui à pedagogia e educação midiática não se está tratando de uma noção já sedimentada de pedagogia como um conjunto de princípios convencionados, procedimentos testados e replicados, mas, principalmente, daquilo que pode reverberar enquanto efeito educativo de um artefato cultural de massa como é um filme, uma série, uma peça de teatro, enfim, qualquer produção artística.



A relação com a audiência, que recebe a obra midiática e que ao mesmo tempo é constituída por uma articulação fruto do próprio interesse e demanda de tal obra pode estar, frequentemente, marcada por uma potencialidade de transformação e, não menos, de ensino-aprendizagem, a partir da qual novos parâmetros sociais são negociados, novas visibilidades e discursos são postos em evidência ou não, influenciando comportamentos, identidades, desejos, interesses e modos de viver. Essas obras desempenham um papel fundamental na criação de sistemas simbólicos que influenciam a percepção e compreensão do mundo.

As imagens nessas mídias visuais não são simples reflexos, mas construções que carregam consigo valores, ideologias e poder, e a análise crítica dessas é essencial para se compreender como a representação contribui para a formação de identidades sociais. Pois, como João Freire Filho (2004) aponta, a partir do trabalho de Woodward (2000), é “por intermédio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência, àquilo que somos e àquilo que podemos nos tornar” (Filho, 2004, p. 45).

Quando isso é operado sob uma lógica da diferença normativa, tal potencialidade pedagógica é calibrada a partir de uma perspectiva crítica capaz de explicar a normatividade, sobretudo, naquilo que são possivelmente os seus efeitos mais qualificados em bloquear o desenvolvimento de uma construção democrática radical, como o racismo, o sexismo, a desigualdade de classes, a homofobia e vários outros problemas que, não obstante, também são condições estruturantes da normatividade hegemônica.

A possibilidade, então, não só de um reconhecimento como também de uma interação com o que o que está posto em cena é capaz de impulsionar a audiência num processo de letramento midiático pelo qual se sintam partícipes de uma dinâmica de sociabilidade cada vez mais democrática. Significa dizer com isso que obras como essa que desafiam convenções normativas sedimentadas podem abrir a possibilidade político-pedagógica de educar “indivíduos que se preocupem uns com os outros, se envolvam em questões sociais e trabalhem juntos para construir uma sociedade mais igualitária e menos opressiva” (Kellner; Share, 2008, p. 707).

4 A cena pedagógica da diferença

A produção artística de *Smiley* operada sob a lógica da diferença normativa de gênero e sexualidade, assim como o caráter político-pedagógico que dessa pode ser extraído da relação com a sua audiência, acende os holofotes para atenção sobre como artefatos culturais desse tipo podem se tornar forças relevantes na (des)construção de parâmetros visuais e orais fundamentais para a tessitura discursiva de novas sociabilidades. Isso, sobretudo, aponta a necessidade de se



considerar que outras produções sociais e culturais, para além das tradicionalmente consideradas como educativo-pedagógicas, também são importantes nos processos de aprendizagem para as relações humanas, principalmente, se esses se dirigem a uma radicalização ética da consideração do *outro* marginalizado como alguém legítimo.

É possível concluir, com base nas proposições ensaiadas até agora, que as condições contextuais, de maneira geral, que possibilitam a produção de *Smiley*, tanto em termos de elementos discursivos aptos a evidenciar a diferença normativa, quanto em viabilidade de mercado audiovisual para seu fomento, provavelmente, evidenciam que a cena midiática posta em *action* no decorrer da série também corresponde e/ou ao menos se integra à cena política e sociocultural do contemporâneo, principalmente, quando relacionada com as várias realidades, historicamente marcadas, com as lutas pelos direitos civis.

Nesse sentido, a cena pedagógica da diferença, em *Smiley*, é a própria cena do contemporâneo com suas lutas e movimentos pelo reconhecimento humano e cidadão, sobretudo, de pessoas identificadas através de marcadores sociais da diferença tidos como dissidentes e/ou marginais. Isso porque, graças às lutas de movimentos sociais organizados ao redor do Mundo com relação às questões de gênero e sexualidade, nas últimas décadas, pelo menos, é possível identificar em várias realidades a composição de uma tessitura social e cultural que integra suas demandas de identidade, de afetividade e de desejo de maneira muito mais orgânica do que quando essas eram marcadas pelos estigmas da criminalização, patologização e ridicularização.

É importante destacar que, apesar de se construir toda a análise até aqui privilegiando o aspecto da diferença em cena com relação muito mais à resignificação do subgênero da série do que necessariamente a uma representatividade satisfatória da pluralidade de experiências subjetivas, não se desconsidera a necessidade de se pontuar que em todo tempo se está tratando de uma série que coloca no centro da narrativa um casal de homens, provavelmente, lidos majoritariamente nos padrões de visualidade e masculinidade disseminados de maneira hegemônica. Além disso, também constrói os demais personagens de acordo com um contexto europeu, com exceção de Ibra e Patri, que, apesar das tramas complexas que os envolvem, podem ser insatisfatórias em termos de representatividade para alguns tipos de audiência. Não significa dizer, com isso, que a experiência e potência da diferença seja anulada por causa dessa construção tão específica de personagens de acordo com o contexto que se quer retratar.

A dinâmica de produções como essas, que encaram a tentativa de desafiar normas e resignificar visualidades, envolve mesmo muitas vezes a negociação com estereótipos, em um processo de normalização e assimilação aqui ou acolá, ao mesmo tempo em que se fissa o padrão



por outros lados e se começa a desacomodar modos de ver e se considerar as experiências alheias.

Esse processo não é operado com purismo. É contraditório, muitas vezes, assim como é a educação, a disputa normativa. Ninguém detém a hegemonia para que possa manejá-la em transformação total, de uma vez por todas. As transformações são sempre parte do político e, portanto, ocorrem sob contradições, exclusões, assimilações, quase sempre de maneira localizada e nunca em um caráter final. É compreensível imaginar que um casal de homens identificados em um padrão de beleza midiático tenha dificuldade de ilustrar o argumento de diferença normativa por meio de uma pedagogia midiática como essa. No entanto, desconsiderar toda a construção discursivo-imagética, que produz essa relação como algo da complexidade empírica humana que deve ser normalizada e celebrada é reduzir todo o deslocamento da produção artística a uma estereotipagem simplificada, muitas vezes, dependente de uma realização de expectativas representacionais que nunca será plenamente satisfeita.

Esses deslocamentos, mesmo que mínimos, também incentivam conversas significativas sobre a importância da pluralidade na mídia. Ao desafiar normas estabelecidas, obras como essa podem impulsionar diálogos sobre inclusão, representatividade e a necessidade de narrativas, que reflitam a realidade diversificada em que se vive. E isso não é pouco.

Ao retratar as relações amorosas, sob outros arranjos diversos, como uma narrativa central, as comédias românticas têm o poder de normalizar esses relacionamentos, podendo contribuir, significativamente, para a aceitação social, à medida que o público se familiariza com histórias de amor que transcendem barreiras pré-concebidas. Assim, o conteúdo de produções desse tipo, longe de estampar o retrato final de representatividade das relações amorosas, frequentemente, pode servir como ponto de partida para conversas importantes sobre questões de gênero e sexualidade, criando oportunidades para que o público discuta e desafie normas sociais, contribuindo para uma maior conscientização e aceitação.

Essa pode ser uma fissura potente a ser criada no jogo contraditório de relação com uma obra desse tipo que, ao mesmo tempo que desafia o seu campo de atuação, não deixa de ceder em alguns aspectos normativos para que possa operar na disputa de inteligibilidade social. Assim, ao se esforçar por tensionar os limites de um subgênero cinematográfico (comédia romântica), desafiando a heteronormatividade que o regula historicamente, a série também não deixa de reiterar aspectos relacionados com padrões de gênero e de relacionamentos convencionais que persistem na negociação com a normatividade hegemônica (com o material cultural disponível para disputa). De modo que essa peça de pedagogia midiática opera, então, na contradição que é própria de qualquer processo formativo, fundamentalmente, sujeito à negociação de sentidos e desprovido



da capacidade de controlar os efeitos daquilo que está sendo reiterado discursivamente. Ensina e apresenta outros modos de representação, assim como também reitera padrões e/ou aspectos desses que devem ser criticados, evidenciando assim os limites próprios de uma produção em termos de representação e produção normativa.

O importante é que, a despeito dos limites, em um caso como esse, já há uma negociação normativa em que com ensaios de diferença se possa reescrever outros corpos em relações de afeto e desejo que possam ser normalizadas e vistas. Óbvio que isso não significa afirmar que aqueles são os corpos ideais e mais diversos possíveis, e esta não é a intenção de análise aqui, mas que, entre toda a limitação em que se possa ocorrer uma construção narrativa romântica de produtos artísticos assim, como já apontado acima, o que foi feito em *Smiley* procura legitimar a visibilidade de outros desejos que hegemonicamente eram alijados da produção cinematográfica corrente, ou seja, nessa a centralidade da potência de deslocamento não está no casal protagonista exclusivamente, mas na própria produção enquanto parte de um regime cinematográfico, que também é capaz de reiterar ou não visibilidades e gramáticas sociais.

Assim, é sobre o quanto o subgênero da série se torna potente por retratar outros modos de relacionamentos e gramáticas de identidade e expressão sexuais e de gênero como centrais na narrativa. Isso contribui para deslocar, de alguma forma, a produção cinematográfica para outros regimes de visibilidade e propagação imagética, mesmo considerando todas as limitações próprias da indústria cultural em termos de padronizações e reprodutibilidade em face das experiências de diferença. Se nunca será possível a suficiência de representatividade da pluralidade global das experiências, escolhas como as que aparecem em *Smiley* já significam algum arranhado mínimo no quadro normativo hegemônico.

Esse tipo de deslocamento na produção das comédias românticas as realocam em uma posição de pedagogia midiática que não apenas entretém, mas também que desempenha um papel ativo na formação da compreensão coletiva das diferenças normativas relacionadas ao gênero e à sexualidade, sobretudo, sabendo que a (re)imaginação das relações a partir de outros corpos, acordos e arranjos afetivos pode alargar os limites da compreensão de outras expressões de alteridade. No entanto, para que não se perca de vista que outras questões envolvem uma produção desse tipo, como os interesses mercadológicos que a financiam, faz-se necessário pontuar que os produtos da indústria cultural operam de maneira relevante nos meandros das articulações de sentido que compõem e recompõem os limites da sociabilidade, ou seja, são artefatos importantes na tarefa de narrar as relações sociais e propagandear-las de maneira prescritiva e planejada.

Essa produção artístico-discursiva é, também, diretamente envolvida na própria



constituição das realidades, sobretudo, quando, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista da teoria do discurso (Laclau; Mouffe, 2015), considera-se que toda constituição do real está intrinsecamente atravessada pelas articulações de hegemonias que são empreendidas pelo exercício da discursividade social. De modo que, nesse processo, não é demais considerar todo trabalho da indústria cultural cinematográfica hegemônica em codificar, produzir e ensinar sobre como e quais histórias podem ou não serem narradas, alinhando dessa forma parâmetros de comportamento, de costumes, de desejos e de identidades que são difundidos em escalas cada vez maiores.

Assim, não é menos relevante afirmar que a produção de uma série como *Smiley* entra no espectro de uma outra tendência da produção cultural em que determinados corpos e sujeitos, historicamente, aliados do reconhecimento social e político podem experimentar a possibilidade de verem suas histórias e experiências estruturando as tramas dos vários gêneros de ficção que são produzidos. Isso não mais sob o código de tratamento que até há pouco apresentava-lhes por estigmas depreciativos, mas através de um signo de dignidade e de reconhecimento necessário para que novas distribuições de visibilidade e fala sejam possíveis na vida política.

Nesse sentido, histórias como as de Álex e Bruno, de Vero e Patri, de Javier e Ramiro, Ibra e Ramon podem desencadear efeitos de identificação e produção de outras expectativas, outros reconhecimentos e assunções subjetivas através da relação com a audiência que interage e que vê experiências semelhantes às suas sendo representadas em um discurso em primeira pessoa, sem repetir necessariamente códigos de representação⁶ que produziam tais personagens de maneira negativa. Desse modo, produzir cena *com* a diferença, desafiar os roteiros pré-concebidos das fórmulas tradicionais de entretenimento e se conectar a experiências concretas de uma audiência que já reivindica o orgulho de suas vidas “dissidentes”, certamente, pode significar um campo cultural de ação pedagógica que, em luta contra os parâmetros de imaginação social hegemônicos, ajuda a produzir um outro tipo de sociedade. Uma outra sociedade que seja radicalmente ética através do comprometimento com aqueles aos quais é frequentemente negado o reconhecimento de sua dignidade humana.

6 Segundo Koeun Kim (2017), crenças de que a homossexualidade se tratava de um desvio sexual e uma perversão, assim como de que “os homossexuais” (como eram tratadas todas as pessoas que diferiam dos padrões heterocisnormativos até poucas décadas atrás) apresentavam traços de anormalidade como parte de sua natureza fundamental foram suficientes para que se desenvolvesse uma codificação *queer* na produção de entretenimento no século passado. O exemplo mais conhecido dessa codificação vem do chamado Código Hays, que estabelecia diretrizes a serem seguidas nas produções de cinema. Entre essas, havia o banimento a “conteúdos homossexuais” e a proibição do tratamento dessa temática com cuidado, descrição e moderação. Ainda, de acordo com Koeun, “essa era da censura preparou o terreno para uma cultura na qual o comportamento estereotipado dos homossexuais, ou qualquer comportamento que se desviasse dos papéis tradicionais de gênero, é visto como perigoso, maligno e até fatal. Ao representar personagens homossexuais codificados como deprimidos, perversos e sucumbindo a punições, mudou as crenças subconscientes sociais de indivíduos LGBT na vida real para aquelas representadas na tela” (Kim, 2017, p. 158, tradução nossa).



Referências

- AMARAL, C. O. do. A linguagem cifrada de Eros: suspense, comédia romântica e Você. *Zanzalá*, v. 7, n. 1 p. 82-97, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/35498/24204>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURITY, J. TEORIA DO DISCURSO E EDUCAÇÃO: reconstruindo o vínculo entre cultura e política. *Revista Teias*, v. 11, n. 22, p. 07-29, maio/ago. 2010.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BUTLER, J. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CONTRERAS-LLAVE, N. En defensa del cine en el aula. Por una pedagogía mediática y crítica enmarcada en el currículo educativo. *Cuadernos de Pedagogía*, 498, p. 150-153, maio. 2019. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/102972>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- DALBOSCO, C N. Comédias românticas: situações de consumo e idealização social. *Teoria e Evidência Econômica*, a. 26, n. 54, p. 132-161, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5335/rtee.v26i54.12104>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- DELEYTO, C. *The secret life of romantic comedy*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2009.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FILHO, J F. Mídia, estereótipo e representação das minorias. *Revista Eco-Pós*, v.7, n.2, p. 45-71, ago./dez. 2004. DOI: 10.29146/eco-pos.v7i2.1120. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1120. Acesso em: 23 out. 2024.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- JORGE, T. *Akai Ito: nada acontece por acaso*. 1. ed. Porto: Edita-me, 2016.
- KELLNER, D.; SHARE, J. Educação para a leitura crítica da mídia, democracia radical e a reconstrução da educação. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 29, n. 104 - Especial, p. 687-715, out. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000300004>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- KIM, K. Queer-coded Villains (And Why You Should Care). In: BUDD, T.; DEXHEIMER, L. (ed.). *Dialogues@RU*. United States: Rutgers University, 2017. p. 156-165.



Disponível em: https://dialogues.rutgers.edu/images/Journals_PDF/2017-18-dialogues-web_e6db3.pdf#page=164. Acesso em: 22 maio. 2023.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. Tradução de Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.

MENEZES, M. C. de. O mito do amor romântico. *Fragmentos de cultura*, Goiânia, v. 17, n. 5/6, p. 539-572, maio/jun. 2007. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/344/282>. Acesso em: 23 out. 2024.

MOURA, E. P. de. *50 anos luz, câmera e ação*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

NEVES, A. S. A. das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/3xMKWBCmTwGcS3CJkdLxWCS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 out. 2024.

PETRY, A. R.; MEYER, D. E. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. *Textos & Contextos (Porto Alegre)*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 193-198, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fass/article/view/7375>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RANNIERY, T.; MACEDO, E. Políticas do vivível: diferença, teoria e democracia por vir. In: LOPES, A C.; OLIVEIRA, A. L. M. de; OLIVEIRA, G. G. S. (org.). *Os gêneros da escola e o (im)possível silenciamento da diferença no currículo*. Recife: Editora UFPE, 2018. p. 21-50.

SHUMWAY, D.. *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press, 2003.

SILVA, U. A. *A representatividade LGBT na plataforma Netflix: um estudo a partir de quatro personagens*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SMILEY. Direção de David Martín Porras e Marta Pahissa. Roteiro de Guillem Clua. *Minoria Absoluta*, Espanha, 2022-. *Netflix*. 8 Episódios, 1 Temporada (285 min). OBRA AUDIOVISUAL.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, p. 7-72. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

