



Between celebration and criticism: fan practices of the sapphic couple Clarena, from the telenovela "Vai na Fé", on X

Entre a celebração e a crítica: práticas dos fãs do casal sáfico Clarena, da telenovela "Vai na Fé", no X

Cecília Almeida Rodrigues Lima*, Daiana Sigiliano**, Gêsa Karla Maia Cavalcanti***

*  Professora no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (cecilia.lima@ufpe.br)

**  Pesquisadora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (daianasigiliano@gmail.com)

***  Pós-doutoranda no Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT), da Fundação Oswaldo Cruz (gesacavalcanti@gmail.com)

Abstract

This paper investigates the critical practices of fans of the sapphic couple Clara and Helena ("Clarena") from the Brazilian telenovela *Vai na Fé*, aired by TV Globo in 2023. Despite the couple's popularity, on the social network X (formerly Twitter), fans criticized the unequal treatment given to same-sex couples compared to heterosexual ones. The study analyzed 38,818 tweets from 37 fan profiles, identifying 32 conversational contexts that highlight an analytical consumption of the telenovela. Historically, TV Globo has censored LGBTQIAPN+ characters in its productions, and, in *Vai na Fé*, reports indicate cuts of kissing scenes between Clara and Helena. It is concluded that fans employ a vast media repertoire to point out flaws and denounce censorship practices in an activist manner, highlighting the role of the fan as a critic and the particularities of telenovela consumption.

Keywords: Fan culture; Critical reading; Telenovela; Sapphic representation; *Vai na Fé*.

Resumo

Este artigo investiga as práticas críticas dos fãs do casal sáfico Clara e Helena ("Clarena"), da telenovela brasileira *Vai na Fé*, exibida pela TV Globo em 2023. Apesar da popularidade do casal, na rede social X (antigo Twitter) os fãs criticaram o tratamento desigual dado a casais homoafetivos em comparação aos heterossexuais. O estudo analisou 38.818 tweets de 37 perfis de fãs, identificando 32 contextos conversacionais que evidenciam um consumo analítico da telenovela. Historicamente, a TV Globo tem censurado personagens LGBTQIAPN+ em suas produções, e, em *Vai na Fé*, relatos indicaram cortes de cenas de beijo entre Clara e Helena. Conclui-se que os fãs acionam um repertório midiático vasto para apontar falhas e denunciar procedimentos de censura de forma ativista, destacando o papel do fã como crítico e as particularidades do consumo de telenovelas.

Palavras-chave: Cultura de fãs; Leitura crítica; Telenovela; Representação sáfica; *Vai na Fé*

Introdução

Copyright © 2024 (Lima, Sigiliano, Cavalcanti). Licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial Generic (cc by-nc). Available at <http://obs.obercom.pt>.

Vai na fé foi uma telenovela exibida pela TV Globo entre janeiro e agosto de 2023, na faixa das 19h. Foi promovida como a “primeira novela evangélica da Globo” (Pasin, 2022), por ter como protagonista uma mulher evangélica e incorporar na trama o universo da religião. A narrativa abordou, entre outras temáticas, a diversidade de religião, de raça e de sexualidade, denunciando formas de intolerância. O folhetim chegou a índices de audiência para a faixa de horário vistos apenas em 2012¹, fomentando uma cultura de fãs cuja atividade pôde ser vista em redes sociais digitais como X (antigo Twitter), Instagram e TikTok. Nesse sentido, dentre o vasto elenco de tramas e personagens que tiveram parte na novela, um enredo de menor protagonismo conquistou uma parcela da audiência de forma especial: o romance vivido entre as personagens Clara e Helena (Clarena). As personagens se conhecem e se apaixonam ao longo da narrativa, superando diversos conflitos antes do final feliz.

Apesar de o casal ter cativado o público, o *fandom*² estava longe de ser um ambiente de aprovação das escolhas da produção. A palavra “fã” costuma ser associada a uma devoção acrítica, irracional e puramente celebratória em torno de celebridades, objetos artísticos e/ou midiáticos (Lima, 2018). Essa noção é desafiada quando se observa de perto algumas comunidades de fãs, que demonstram um consumo crítico de seus produtos adorados (Booth & Lee, 2021), podendo muitas vezes ser considerados como um tipo de consumidor mais qualificado e exigente do que os demais. Nas redes de *shippers*³ do casal Clarena, muitas práticas tinham essa natureza crítica, especialmente motivada pela percepção de um tratamento diferenciado da emissora quando comparado o desenvolvimento de casais heterossexuais aos homoafetivos. Soma-se a isso o histórico de censura, apagamento e silenciamento de personagens LGBTQIAPN+ em telenovelas da emissora. Por décadas, a telenovela tem nos apresentado um Brasil que reforça papéis de gênero heteronormativos, deixando às margens qualquer pessoa ou grupo que não se conforme às lógicas do patriarcado, da branquitude e da heterossexualidade. Novelas como *Vale Tudo* (1988), *Torre de Babel* (1999), *Babilônia* (2015), *Terra e Paixão* (2023), entre outras, se utilizaram de procedimentos distintos para ocultar, suavizar e/ou eliminar personagens lésbicas ou bissexuais de suas tramas (Cavalcanti & Ferreira, 2023). Apesar das conquistas históricas da população LGBTQIAPN+, em *Vai na Fé*, a história não foi muito diferente, com relatos de que cenas de beijo entre as mulheres haviam sido cortadas para não desagradar uma audiência religiosa e conservadora.

Partindo deste contexto, este artigo investiga as práticas dos fãs do casal Clarena no X, buscando compreender como a conversação em rede ao redor do relacionamento das personagens expressa um consumo crítico, além de um vasto repertório midiático sobre a narrativa e sobre as convenções do gênero em que ela se insere. Como amostra, foram selecionados 37 perfis ativos de fãs do casal e, por meio da *API Streaming*⁴ do X, foram coletados 38.818 *tweets* publicados entre abril e agosto de 2023. Posteriormente, as postagens foram codificadas conforme a temática central e pelas suas especificidades.

Para discutir o objeto e os principais achados da pesquisa, importa primeiramente refletir sobre o papel do fã como crítico e as particularidades do consumo de telenovelas.

¹ Por ocasião da exibição da telenovela *Cheias de Charme* (2012).

² Junção dos termos “fan” e “kingdom”, a expressão significa literalmente “reino dos fãs”.

³ *Shippers* são fãs que concentram seu interesse no texto em torno de relacionamentos românticos entre personagens específicos (Johnson, 2007).

⁴ A partir do registro de desenvolvedor.

O fã como crítico

De acordo com Hirsjärvi (2013), Sigiliano e Borges (2021) e Booth e Lee (2021), as práticas da cultura de fãs são pautadas pelas leituras crítica e criativa. Antes de falar de tais práticas, no entanto, importa falar sobre a ideia de crítica. Optamos por trabalhar com o entrecruzamento crítico de Ricouer (Lauxen, 2015), pois o autor trabalha com a ideia de polissemia, com as múltiplas possibilidades do dizer, do querer dizer e dos processos de leitura.

A mídia se caracteriza como um espaço de batalha de ordem simbólica e recorre à linguagem como ferramenta nesse embate (Cavalcanti & Ferreira, 2023). É a linguagem que permite a construção de sentidos sobre nós mesmos em identidades dissidentes, mas é também ela que determina os regimes de visibilidade concedidos a tais identidades. Como afirma Fanon (2020), quem domina uma determinada linguagem domina também o mundo expresso e implicado por ela. Para Ricouer (1997), a linguagem é, na maioria das vezes, distorcida. O autor observa a capacidade de sentidos duplos e equívocos inerentes à linguagem e questiona: “Se fosse de outra maneira que sentido teria a ideia de interpretação ou compreensão?” (1997 p.18). A crítica seria então parte fundamental do processo de interpretação.

Entende-se aqui por crítica a ideia de julgamento (Kant, [1790] 2010), mas não só isso, a decisão sob a forma de julgamento e o direito de realizá-lo (Derrida, 1994). Ricouer (1983) trata o discurso como um evento, que envolve a existência de dois polos: há, de um lado, a pessoa que fala, e, do outro, existe quem compreende e os processos de significação. Quando tentamos compreender um texto, não estamos apenas operando no processo de desvendar sua estrutura (o todo), mas ainda trabalhando com as pistas e referências envoltas nesse texto.

Jenkins (2015, p. 73) considera que “Assistir à televisão como fã envolve níveis de atenção diversos e convoca competências diversas do espectador, diferente de quando se assiste ao mesmo conteúdo de forma casual”. Na mesma linha, Greco e Lopes (2024, p. 44-45) tratam o fã como um “receptor especializado”. Isso porque o fã demonstra um envolvimento mais profundo com o texto, que vai além da audiência comum, o que o leva a “ver e rever os programas, adquirindo mais conhecimento, apuro no olhar e capacidade crítica, além de apresentar demandas e reclamações”. Ao consumir um universo ficcional de maneira ávida, o fã compreende criticamente os elementos que integram a história, tais como o desenvolvimento dos personagens, os arcos narrativos e os temas abordados. Com base em seu repertório midiático sobre os aspectos estilísticos, estéticos e narrativos da trama, os fãs reforçam, ampliam e ressignificam o conteúdo criativamente em produções como *fanfics*, *fanarts*, memes etc. Para Jenkins (2012), a verossimilhança é um ponto norteador nas produções do público ávido - isto é, para inserir a narrativa canônica em novos contextos interpretativos e explorar outros desdobramentos da atração, os fãs têm de dominar criticamente o paratexto⁵.

O exercício crítico e criativo de fãs pode ser observado na produção de *fanfics* - histórias construídas por fãs a partir do texto original. Conforme Jenkins (2012) e Lima *et al.* (2023), ao consumir uma narrativa ficcional seriada, fãs constroem mentalmente um repertório sobre os eventos-chave e as regras daquele universo ficcional. Posteriormente, com base neste conhecimento, o público expande a história, mas preserva certos elementos característicos do cânone - caso contrário, a *fanfic* não estabelece uma correlação plausível com o paratexto.

⁵ O paratexto se refere ao conteúdo apresentado oficialmente pelos canais e empresas de mídia, abrangendo os episódios e as ações em outras mídias (Jenkins, 2015).

Segundo Booth e Lee (2021) e Borges *et al.* (2024), a estrutura multidisciplinar das práticas de fãs faz com que as comunidades também estimulem a aprendizagem informal. Como afirma Hirsjärvi (2013), ao participar ativamente de um *fandom*, o telespectador interagente⁶ assume distintos papéis, de modo que as *expertises* são compartilhadas e apreendidas entre os fãs. A campanha realizada, por exemplo, pelo *fandom* de *Station 19* (ABC, 2018 - atual) contra o cancelamento da série estadunidense foi composta por vários materiais que têm como objetivo instruir os fãs. Os tutoriais são disponibilizados numa espécie de cartilha⁷, abrangendo desde modelos de e-mails para serem enviados aos executivos dos canais e serviços *streaming* até indicações de como usar corretamente as *hashtags* da ação. A sistematização e a troca de informações em prol de um objetivo em comum faz com que os fãs compartilhem diversas habilidades, fomentando a aprendizagem informal em espaços colaborativos.

De acordo com Gómez (2018), o ambiente da cultura participativa ressalta a importância de discutir sobre as habilidades e competências digitais fomentadas nos processos contemporâneos de consumo. O atual ecossistema de conectividade não apenas possibilita que o público discuta sobre o conteúdo audiovisual de maneira síncrona com outros telespectadores interagentes, mas interfere no modo como as atrações são analisadas e ampliadas nas plataformas digitais.

As redes sociais digitais e a forma de distribuição da ficção seriada contemporânea engendram análises minuciosas sobre os elementos estéticos e estilísticos da trama, não se restringindo apenas aos aspectos da narrativa (Jost, 2016). Como afirma Jost (2016, p. 69), "Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos modos de visualização permitem ao telespectador participar um pouco mais dos atos criativos, ao mesmo tempo em que pode se deleitar com uma atividade recreativa" (tradução nossa)⁸. Nesse sentido, o público tem a possibilidade de ampliar a tela, comparar os enquadramentos, correlacionar os arcos narrativos, capturar os *frames* para analisar metodicamente e rever as sequências quantas vezes quiser.

A partir do contexto das práticas da cultura de fãs, Martin (2014) pontua que a segunda tela e o fácil acesso às tramas por meio das plataformas digitais fazem com que os fãs atuem como críticos. Ao discutir o termo "fãs-críticos", o autor pontua que a conversação em rede se configura como

[...] uma oportunidade para manifestar opiniões e sarcasmos, mas também eram verdadeiras reencenações rituais, como fazem os jovens escritores que digitam disciplinadamente, palavra por palavra, seu conto favorito na tentativa de assim comungarem com o autor. Em meio a tudo isso, formou-se um vínculo incomum não apenas entre o programa e o espectador, mas entre o espectador e a emissora (Martin, 2014, p. 17).

As competências digitais em operação nos conteúdos produzidos pelos fãs-críticos podem ser observadas na *social TV*. Discutido por pesquisadores como Lima e Cavalcanti (2016) e Borges *et al.* (2022), o fenômeno se refere ao compartilhamento de conteúdos através das redes sociais e de aplicativos de segunda tela de maneira síncrona ao fluxo televisivo. Segundo os autores, a *social TV* reforça o laço social e reconfigura a experiência televisiva, propiciando novos modos de participação, colaboração e expansão das atrações que estão no ar.

⁶ O termo telespectador interagente é usado para designar o público que interage (retuíta, produz conteúdo, responde às enquetes etc.) com o universo ficcional (Sigiliano & Borges, 2021)

⁷ A cartilha está disponível no site da ação <https://www.savestation19.com>

⁸ [...] cela est devenu plus facile d'explorer les structures narratives. Avec les fonctions de gel ou d'agrandissement des détails, les nouveaux modes de visualisation permettent au téléspectateur de participer un peu plus aux actes créatifs, tout en pouvant se délecter d'une activité récréative.

De acordo com dados divulgados pelo então Twitter Brasil (atual X), 76% dos usuários com cadastro na plataforma compartilham suas impressões na *timeline* enquanto assistem à televisão (Estadão, 2022). A telenovela está entre os formatos mais repercutidos pelo público - o último capítulo do *remake* de *Pantanal* (TV Globo, 2022), gerou 3 milhões de *tweets* durante a sua exibição (Estadão, 2022). Grande parte dessas publicações é feita por fãs, porém, para além de meramente elogiarem o conteúdo televisivo, essas publicações têm contornos de análise crítica, demonstrando habilidades como a curadoria, a remixagem de cenas e a análise do universo ficcional (Sigiliano & Borges, 2021).

Considerando que nosso objeto de análise é uma telenovela brasileira, na seção seguinte aprofundaremos o papel da cultura de fãs no consumo deste importante produto da teledramaturgia nacional.

Telenovela e cultura de fãs

Produto mais tradicional da ficção televisiva brasileira, a telenovela possui uma presença pervasiva nos lares brasileiros, com emissões diárias (exceto aos domingos) que preenchem várias faixas do chamado 'horário nobre' das principais emissoras de televisão do país, como TV Globo e Record. Ao longo de seis décadas de existência, a telenovela brasileira construiu um diálogo com a população, "pois se integra ao seu cotidiano e dele tira a sua história" (Baccega *et al.*, 2017, p. 139), encenando temas públicos a partir dos enredos domésticos e familiares (Lopes, 2009).

Para além dos telespectadores que assistem à telenovela e recebem suas mensagens diariamente, o gênero tem uma capacidade de estimular uma intensa cultura de fãs, que na contemporaneidade encontram-se e articulam-se com o suporte das redes sociais digitais (Baccega *et al.*, 2017; Lopes *et al.*, 2011; 2015; Souza, 2007). Segundo Souza (2007), fãs de telenovelas podem ser definidos como consumidores assíduos não apenas dos capítulos, mas também de outros conteúdos associados à trama.

Tendem a, de um modo geral, estabelecer vínculos afetivos intensos e duradouros tanto com personagens, atores – atrizes, quanto a avaliar com entusiasmo o processo do desenrolar da narrativa. Fãs acumulam experiências de apreciação e conhecimentos sobre o produto adorado. Muitos deles manifestam a experiência apaixonada de consumo e participam ativamente de redes sociais para compartilhar sensações, sentimentos, sentidos gerados nos modos de "ver e usar" as telenovelas (Souza, 2007, pp. 3–4)

Estudos que tiveram como objeto os fãs de telenovelas (Baccega *et al.*, 2015; 2017; Lima, 2018; Lopes *et al.*, 2011; 2015; Souza, 2007) buscaram mapear hábitos e perfis de comportamento. A tipologia de Lopes *et al.* (2011, 2015) divide fãs de telenovelas de acordo com suas principais atividades em ambientes digitais, sendo 1) Curadores - fãs que criam e divulgam comunidades, blogs, listas de discussão, perfis de personagens etc; 2) Comentadores - usam as plataformas sociais para fazer comentários críticos sobre a telenovela; 3) Produtores - criam conteúdo e interagem com outros fãs nas redes sociais; e 4) Compartilhadores - seguidores, participantes, pessoas que replicam conteúdos e comentários de outros fãs. "São relações e interações que fazem deles uma verdadeira comunidade, um *fandom*, onde se fortalecem como membros bem como seus laços com a ficção televisiva brasileira. Eles sabem de uns e de outros, se comunicam e trocam ideias" (Lopes *et al.*, 2015, p. 55).

Mais interessada em compreender a origem do vínculo do telespectador com uma determinada produção, Lima (2018) pontua que

[...] existem fãs (1) do gênero telenovela em geral, que acompanham assiduamente grande parte das produções veiculadas, de modo indistinto (2) de atores e atrizes específicos, (3) de autores e roteiristas ou (4) de um folhetim específico, sua trama e personagens.

A cultura de fãs de telenovelas brasileiras está relacionada à construção de um repertório do gênero, no contexto de um *star system* que dá rosto aos heróis e vilões dos enredos, e de criadores que passam a ter suas marcas autorais reconhecidas e apreciadas pelo público. No caso dos fãs que utilizam as redes sociais digitais, esse conhecimento acumulado se expressa em práticas que envolvem a curadoria, a interpretação crítica e a produção criativa a partir das narrativas folhetinescas em tela. Assim,

[...] o fã não é “mero usuário” replicador de mensagens do produtor na rede, buscando antes revelar aspectos da subjetividade dos fãs em comunidade. Trata-se de um tipo de trabalho criativo no qual o fã apropria-se do conteúdo narrativo dos produtores, o traduz e incorpora a outras narrativas cotidianas, reverberando aspectos culturais e íntimos de sua própria vida. Esses aspectos têm se mostrado proficientes em alcançar dimensões coletivas e articular comunidades com base em afetos e afinidades. Assim, através da criação de conteúdos, processos de apropriação e expressões subjetivas transitam em meio do que Hills (2002) denominou interface entre a fantasia e a realidade (Lopes *et al.*, 2015, p. 24).

Ao analisar a atividade dos fãs de *soap operas* estadunidenses⁹, Nancy Baym (2000) sinaliza seu potencial como críticos, com apontamentos condizentes com as práticas dos fãs das telenovelas brasileiras. Existe uma noção estereotipada de que fãs de *soap operas* não conseguem avaliar racionalmente aquilo a que assistem - o que também vale para as telenovelas. Porém, tanto por lá como por aqui, fãs envolvem-se ativamente na interpretação dos capítulos, baseando-se em pistas deixadas pela narrativa e convenções do gênero, avaliando a qualidade do que assistem. Isso demonstra o repertório estético e formal dos fãs, mas também que eles são capazes de manter distanciamento crítico do texto sem que isso necessariamente comprometa seu investimento afetivo na história (Baym, 2000).

A *soap opera* (e também a telenovela)

[...] frequentemente fica aquém do que os fãs gostariam; as tramas são falhas, a atuação às vezes é fraca, a escrita é inconsistente e os cenários são baratos. Mesmo sem a vergonha decorrente da estigmatização das soaps, os telespectadores de soaps frequentemente se sentem ambivalentes em relação à produção. Eles a amam, mas enxergam suas falhas e muitas vezes sentem que os roteiristas pensam que eles são menos inteligentes do que realmente são (Baym, 2000, p. 97, tradução nossa)¹⁰.

Greco e Lopes (2024, p. 40) consideram que o fã é de certa forma um crítico de produtos midiáticos, contribuindo a seu próprio modo para o debate sobre a qualidade das produções. As autoras argumentam que o fã e suas atividades existem numa zona de “intersecção entre a crítica popular, já que é parte da audiência, e a crítica especializada, pelo nível de envolvimento e conhecimento desses indivíduos a respeito dos produtos que consomem”. As informações disponíveis sobre a telenovela (como *spoilers*, bastidores da

⁹ Telenovelas e *soap operas* não são sinônimos. Enquanto telenovelas têm um número finito de capítulos, *soap operas* estadunidenses são projetadas para não ter fim. “Na telenovela, os protagonistas são, geralmente, um casal, enfatizando o *star system*, enquanto que na versão norte-americana os protagonistas são uma família ou uma comunidade inteira. Conflito de classes e mobilidade social também são apresentados mais comumente nas produções latino-americanas” (Mazziotti & Frey-Vor, 1996, p. 48).

¹⁰ [...] the soap opera regularly falls short of what fans would like; the story lines are flawed, the acting sometimes is poor, the writing is inconsistent, and the props are cheap. Even without the shame that stems from soaps' stigmatization, soap viewers often feel ambivalent about the show. They love it, yet they see its flaws and often feel that the writers assume that they are less intelligent than they really are.

produção, notícias sobre o elenco e roteiristas etc), o conhecimento sobre o gênero e a compreensão da realidade são critérios pelos quais os fãs avaliam continuamente as narrativas em exibição. A crítica, então, pode ser um tipo de envolvimento que pode ser tão prazeroso quanto um envolvimento elogioso ou condescendente (Baym, 2000).

Baym classifica o comportamento avaliativo dos fãs de *soaps* como direcionados a três grandes eixos: 1) Qualidade; 2) Realismo/verossimilhança; 3) Mensagens veiculadas. No caso da telenovela brasileira, as três categorias são confirmadas, mas ganham contornos mais específicos quando levamos dois elementos particulares em consideração. O primeiro é que novelas são exibidas quase ao mesmo tempo em que são produzidas, de modo que possuem relativa abertura para contemplar o *feedback* da audiência e podem sofrer alterações conforme uma série de circunstâncias. Martin (2014) pensa a atividade crítica de fãs como uma forma de comungar com autores, construindo um laço entre espectadores e emissoras. No caso das novelas, esse laço parece mais profundo, considerando a maneira como o texto é produzido. As práticas avaliativas dos fãs podem ser vistas como tentativas de interferir na trama, tornando visíveis seus julgamentos para que sejam contemplados pela produção.

Além disso, as narrativas e personagens de telenovelas encenam temas presentes no debate público de uma determinada época, problematizando questões sociais na medida em que utilizam a ficção e o melodrama como recurso para sensibilizar o público sobre problemas do mundo “real”.

São recorrentes nas novelas a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas verdadeiras entre as tramas e os problemas reais, e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, esta, aliás, uma demanda forte do próprio público (Lopes, 2009, p. 26).

A representação de minorias sexuais e de gênero em telenovelas costuma gerar forte repercussão entre os telespectadores e fãs do gênero. Com a popularização das redes sociais digitais, passou a ser visível que a presença de personagens da comunidade LGBTQIAPN+ em um folhetim costuma atrair uma intensa cultura de fãs. Estes passam a acompanhar a narrativa não somente para aproveitar o seu conteúdo e torcer pela felicidade dos personagens, mas também para avaliar o enredo e a qualidade da representação, observando a reprodução de estereótipos, entre outros aspectos. Foi o caso de *Vai na Fé* (2023), novela das sete da TV Globo que apresentou o casal formado por Clara e Helena, apelidadas pelos *shippers* de “Clarena”. No contexto do *fandom*, o casal foi celebrado, mas diversas escolhas da emissora foram criticadas, pela qualidade da narrativa e por estarem inseridas num contexto mais amplo de representação de mulheres sáficas¹¹ na teledramaturgia brasileira, este atravessado por um histórico de apagamento, silenciamento e censura.

***Vai na Fé*, #Clarena e o histórico de personagens sáficas em telenovelas da Globo**

Vai na Fé é uma telenovela brasileira produzida pela TV Globo, exibida de 16 de janeiro a 11 de agosto de 2023, na faixa de horário das sete da noite, totalizando 179 capítulos. Escrita por Rosane Svartman, o folhetim conta a história de Sol, mulher negra, religiosa e dedicada à família, que passa por dificuldades financeiras (Gshow, 2023). Surge num contexto de disputas simbólicas atravessado pelo aumento de

¹¹ O termo “sáfica” (em vez de “lésbica”) pretende servir como espécie de guarda-chuva para abranger a homoafetividade feminina para além da lesbiandade, incluindo mulheres que se relacionam com outras mulheres, que podem ser lésbicas, bissexuais, pansexuais, entre outras.

evangélicos no Brasil, pela popularidade de telenovelas bíblicas produzidas pela emissora Record, e pelo fortalecimento dessa representação em espaços de tomada de decisão política, com a consolidação da Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional (EcoDebate, 2024).

A trama de Sol é entrelaçada com a de diversos outros núcleos de personagens, incluindo o vilão Theo, que se comporta socialmente como um pai de família exemplar, mas é o clássico cafajeste - machista, corrupto e violento. Ele é casado com Clara, com quem tem um filho, mas eles vivem um relacionamento abusivo, com violência física e psicológica.

Clara é uma mulher insegura da alta sociedade carioca, obcecada com a aparência e em reverter os efeitos da velhice. Deixou a carreira de modelo para dedicar-se à família após engravidar. É para cuidar do corpo que ela conhece Helena, *personal trainer* da academia do prédio em que Clara e Theo moram. As duas constroem uma relação de amizade que dá espaço para uma atração.

São vários os obstáculos vividos pelo casal. A princípio, Clara não assume seu interesse por Helena, nem considera se divorciar de Theo. Num segundo momento, as duas tornam-se amantes. Quando Clara enfim se separa de Theo, ainda depende financeiramente do ex-marido, além de não conseguir superar os traumas deixados por anos de um casamento abusivo. Apesar dos problemas, elas vivem, por um período, uma relação harmoniosa. Porém, Clara não consegue assumir a relação ou participar da vida da namorada, ao mesmo tempo em que se mostra possessiva. Esses fatores levam Helena a romper com Clara, alegando que se sente uma "aventura", e que foi usada como "tábua de salvação" de um casamento fracassado. No último capítulo, após uma passagem de tempo, as duas se reconciliam.

O casal "Clarena" motivou uma intensa cultura de fãs, que utilizaram seus perfis em redes sociais digitais para *shippar* as personagens. No X, plataforma comumente utilizada como segunda tela (Fechine, 2017) por consumidores de televisão, esses telespectadores acompanharam o desenvolvimento do arco dramático, reagindo às cenas e comentando acontecimentos do enredo em tempo real. Esses comentários estimulam "uma conversa em rede entre os próprios espectadores ou destes com os canais de televisão" (Fechine, 2017, p. 86), fazendo emergir comunidades de fãs ligados por interesses em comum - neste caso, a telenovela *Vai na Fé* e a torcida por Clarena.

O interesse desses fãs segue uma tendência de uma fatia da audiência de telenovelas que demanda mais representação de grupos que foram historicamente marginalizados - socialmente e midiaticamente. A presença de personagens LGBTQIAPN+ e, mais especificamente, de mulheres sáficas (lésbicas ou bissexuais) em telenovelas, ainda é uma exceção que, quando ocorre, está submetida a regras de visibilidade distintas daquelas impostas aos personagens heterossexuais, sendo frequentes os exemplos de censura (cortes ou alteração de cenas), apagamento (personagens que desaparecem abruptamente ou perdem importância no decorrer da trama) ou silenciamento (personagens que estão lá, mas que não têm sua orientação sexual ou relação nomeada) de relações homoafetivas.

Para melhor compreender as interpretações dos fãs de *Vai na Fé*, cabe mencionar alguns exemplos mais emblemáticos. Segundo Peret (2005), Colling (2007) e Cavalcanti e Ferreira (2023), a primeira telenovela com qualquer indício de mulheres que se relacionam com outras mulheres foi *Os Gigantes* (1979-80), produção que foi ao ar ainda durante o regime militar. Na história, a protagonista Paloma, posta como uma mulher liberal e livre de uma moral preconceituosa (Cavalcanti & Ferreira, 2023), desenvolve uma amizade com Renata. A intimidade das duas abre espaço para uma leitura homoerótica (Cavalcanti & Ferreira, 2023; Colling, 2007; Peret, 2005). Os autores defendem que houve uma ação da Censura Federal para que o relacionamento das personagens não fosse explorado. Na mesma década, a ditadura e seus resquícios

produziram apagamentos de personagens sáficas em outras duas produções: *Ciranda de Pedra* (1981) e *Selva de Pedra* (1986). Conforme o site Memória Globo (2021), a Censura demandou a reformulação de cenas das personagens, moderação nas cenas de amor e determinados diálogos.

A partir da redemocratização, a censura passa a operar não só pelo apagamento, mas também pelo silenciamento de relações homoafetivas - uma espécie de concessão de existência sob a condição do caráter velado, manifestado pela ação da censura, que corta ou altera determinadas falas do casal (ou sobre o casal) para tornar a relação homoafetiva implícita. Não apenas os relacionamentos não são nomeados, como também o seu aspecto físico e afetivo é inexistente: as personagens não se beijam nem se tocam em cena, podendo passar como apenas amigas.

Casos como *Vale Tudo* (1988) e *Torre de Babel* (1999), em que personagens sáficas foram eliminadas da trama para atender ao boicote de setores conservadores da sociedade, não são isolados. No entanto, estas foram as produções que encontraram a solução mais explicitamente violenta para a situação, tirando a vida dessas mulheres. Outras produções operacionalizaram esse apagamento de modo mais sutil, embora também violento. É o caso das personagens sáficas que, ao serem rejeitadas por uma audiência mais ampla, foram acomodadas junto a um par romântico masculino, como Zenilda, de *A Indomada* (1997).

No início dos anos 2000, com a maior abertura para políticas identitárias no âmbito do governo federal, houve maior espaço para discutir pautas de igualdade para grupos minoritários como a população LGBTQIAPN+, o que repercutiu também no aumento e na qualidade das representações. Exemplos como *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Senhora do Destino* (2004-2005) mostraram possibilidades de representação sáfica para discutir abertamente questões como discriminação, direitos civis e o conceito de família. A partir daí, aumenta o número de personagens, mas elas parecem cumprir uma espécie de 'cota representacional', figurativa. É isso que acontece em tramas como *Belíssima* (2005) e *A Favorita* (2008), nas quais os romances sáficos surgem repentinamente, ao fim da trama, vividos por personagens de menor protagonismo. O mesmo padrão se repete ao longo da década seguinte, em novelas como *Sete Vidas* (2015), *Rock Story* (2016) e *A Lei do Amor* (2016).

Nesse resgate histórico, *Em Família* (2014) é um exemplo importante, por ter exibido a primeira cena de casamento entre duas mulheres no horário nobre da TV Globo, incluindo duas cenas de beijo entre as personagens Clara e Marina (*ship* Clarina). Além disso, foi talvez a primeira telenovela a evidenciar o potencial das redes sociais digitais como espaços de atuação de *shippers* de um casal sáfico. O enorme sucesso de "Clarina" deveu-se à intensa atividade de mulheres lésbicas e bissexuais, que buscavam mostrar sua existência e sua relevância como consumidoras de telenovelas (Lima & Cavalcanti, 2020). Mesmo assim, algumas cenas de afeto que estavam previstas entre as personagens ainda foram cortadas pela emissora. A partir daí, o aumento da visibilidade não apenas dada a casais sáficos, mas a personagens LGBTQIAPN+ como um todo, teve como consequência um efeito de hipervigilância de forças conservadoras, com o crescimento das Igrejas neopentecostais no Brasil e com a perda de espaço da esquerda no campo político. *Babilônia* (2015), por exemplo, trouxe um casal sáfico composto por duas mulheres idosas, que se beijam no primeiro capítulo. O beijo iniciou uma onda de ataques contra a telenovela e seus patrocinadores, encabeçada por nomes alinhados à extrema-direita brasileira, e as demonstrações de afeto foram eliminadas da trama.

A TV Globo segue negociando espaços de representação com esse conjunto de tensões que opera ao seu redor, buscando atender a públicos LGBTQIAPN+ sem renunciar aos conservadores. Depois de *Babilônia*, retornou à segurança de casais sáficos compostos por mulheres jovens e dentro dos padrões de beleza

vigentes, tratando de questões como autodescoberta, homofobia e maternidade. Essas iniciativas costumam mobilizar os públicos conectados, com *fandoms* mais ou menos intensos, a depender do caso. Assim como ocorreu em *Em Família, Segundo Sol* (2018) e *Órfãos da Terra* (2019) foram casos em que as mobilizações dos fãs atuaram no intuito de garantir uma representação menos díspar para casais sáfcos. Em ambas as situações, as personagens terminam a novela juntas e com um final feliz.

Figura 1: Fãs de *Órfãos da Terra* e *Segundo Sol* articulam-se para emplacar frases nos *trending topics* do X.



Fonte: X (Junho, 2024)

Mesmo com o incremento nas inserções e apesar da atividade dos fãs, o padrão que persiste ainda é de personagens com pouco tempo de tela e sem importância na trama, cujas cenas de afeto são censuradas pela própria emissora para atender a padrões comerciais. Em *Terra e Paixão* (2023), o casal formado por Mara e Menah estava previsto desde o início da telenovela, mas gradualmente foi sendo jogado para o pano de fundo da trama, tornando-se quase decorativo. A atriz Renata Gaspar usou sua rede social para denunciar o tratamento dado às personagens:

Amores, Mara e Menah não terão mais trama na novela. Acho que quando tudo acabar falaremos mais do que passamos. Mas é isso, viramos as tias, que ficam de fundo na festa e ninguém pergunta sobre sua história, pois não querem saber. É aquela tia que vive com a amiga dela (Gaspar, 2023, Online).

Vai na Fé, novela com uma protagonista evangélica, está inserida neste contexto de tensões e negociações entre produção e audiência. Em pelo menos duas ocasiões (Estadão Conteúdo, 2023; Santiago, 2023), cenas de beijo de Clara e Helena estavam previstas mas não foram ao ar, sob a justificativa de que “toda novela está sujeita a edição” (Santiago, 2023). Aliás, Clarena não foi o único casal homoafetivo de *Vai na Fé* que foi vítima de censura - também houve cortes em cenas de Yuri e Vini (Farad, 2023).

No *fandom*, o apego ao casal veio acompanhado por momentos de indignação, que fazem eco a esse histórico de apagamento e censura perpetrado pela grande mídia às diversas manifestações de sexualidade que escapam da heteronormatividade. A celebração às personagens aparecia somada a um desejo por melhorias na representação de mulheres sáfcas (e pessoas LGBTQIAPN+ de modo geral) na teledramaturgia brasileira. Por esses motivos, apesar de bem recebida, a história de Clara e Helena foi submetida ao escrutínio criterioso de seus fãs, conforme aprofundaremos a seguir.

Metodologia

O protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de dados no X adotado neste artigo foi desenvolvido no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual* e se divide em três etapas. A primeira etapa, realizada em abril de 2023, consistiu na definição das páginas que seriam monitoradas a partir do *API Streaming* da rede social. Para isso, inserimos na barra de busca do X, vinculada à sua API, palavras-chave e *hashtags* relacionadas ao universo ficcional das personagens Clara e Helena de *Vai na Fé*. Com base nos resultados, os perfis¹² foram selecionados a partir dos recursos de individualização (*avatar*, *capa*, *username* e descrição) e das camadas estruturais de informação (Recuero, 2009; Bruns; Moe, 2013). Ou seja, para serem selecionados para a amostra, os perfis gerenciados por fãs tinham que apresentar recursos estéticos e de conversação em rede referentes ao casal. Em relação às camadas estruturais de informação, que definem os diferentes níveis¹³ de conversação do X, observamos se os conteúdos, as menções e as indexações postadas faziam referência ao *ship*. A partir dessa filtragem, selecionamos 37 perfis ativos relacionados ao universo ficcional de Clara e Helena.

Em seguida, realizamos o monitoramento e a extração do *backchannel*¹⁴ de *Vai na Fé*, especificamente dos arcos narrativos de Clara e Helena. A coleta abrangeu o período de abril a agosto de 2023, totalizando 38.818 *tweets*. Para a extração dos *tweets*, adotamos a linguagem de programação Python, além de *prompts* dos pacotes e bibliotecas Pandas, Tweepy e NLTK.

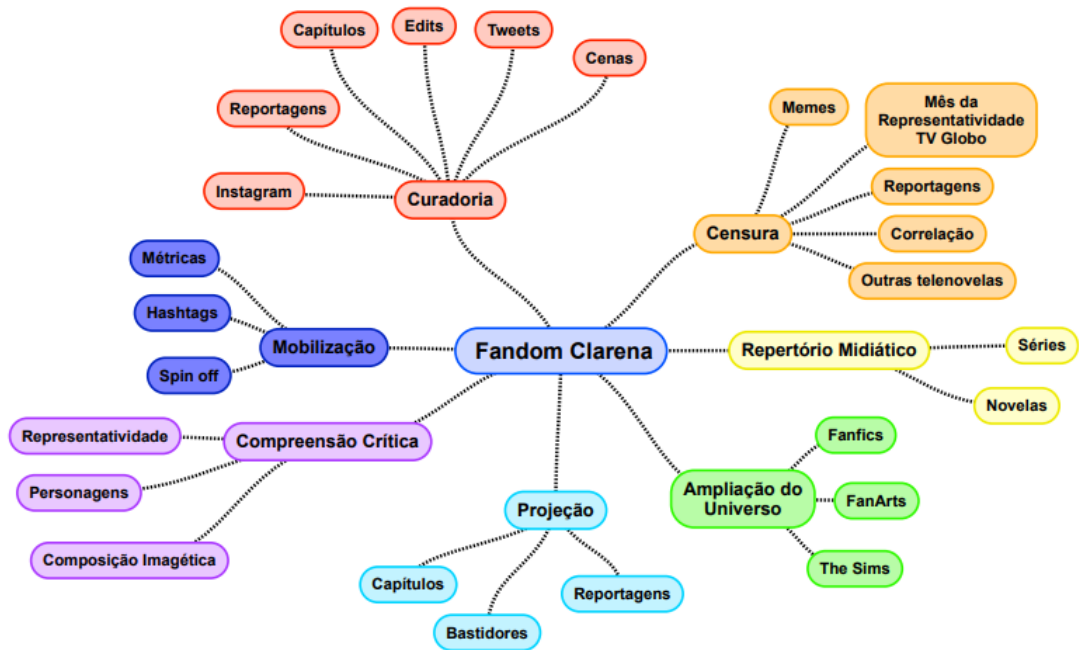
Na terceira etapa, os dados foram identificados, descritos e categorizados de forma individual no *software Atlas.ti*. Por conta do volume e da complexidade dos *tweets*, a codificação foi dividida em duas fases: macrocodificação e microcodificação. Na macrocodificação, categorizamos as postagens a partir do tema central da publicação; já na microcodificação a categorização foi norteada pelas especificidades destas postagens (Borges *et al.*, 2022). Posteriormente, os 32 contextos conversacionais identificados foram sistematizados em um mapa mental (Fig. 2):

Figura 2: Foram identificados 7 contextos conversacionais na macrocodificação e 25 na microcodificação.

¹² Nesta etapa, foram filtrados 52 perfis.

¹³ Micro: comunicação interpessoal do interagente. Meso: rede de seguidores e desdobramentos conversacionais envolvidos. Macro: *hashtags* e as comunidades momentâneas formadas em torno das indexações (Bruns & Moe, 2013).

¹⁴ Canal secundário de compartilhamento de conteúdo formado durante a exibição de um programa.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2024)

Da indignação à crítica bem-humorada

Neste trabalho iremos analisar as seguintes macrocodificações: *mobilização*, *compreensão crítica* e *censura*. Antes de discutirmos as práticas críticas e criativas deste *fandom* em operação nestes contextos conversacionais, é importante ressaltarmos alguns pontos recorrentes que foram observados nas outras macrocodificações do *backchannel* de *Vai na Fé* (Fig. 4).

Figura 3: Sistematização do *backchannel*.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2024)

No contexto conversacional referente à macrocodificação *projeção*, os fãs tentavam antecipar os próximos acontecimentos da trama, a partir da divulgação do resumo dos capítulos da semana e das fotos promocionais no portal de entretenimento da Globo, o Gshow. Os *tweets* não só sistematizavam os pontos mais importantes dos resumos, grifando os trechos que faziam referência a Clarena, mas analisavam a composição imagética da telenovela. Isto é, com base no conteúdo publicado pela TV Globo os telespectadores interagentes repercutiam, a partir de elementos como a ambientação e o figurino, quais seriam os desdobramentos da história. Pautados na análise das fotos promocionais, os fãs anteciparam, por exemplo, que Helena iria se mudar para a casa de Clara e que a ex-modelo iria voltar a trabalhar. Além de sinalizarem a granularidade da composição imagética, como detalharemos adiante, os recursos multimodais contribuíram para a circulação dos *tweets* na rede social. Ao compartilharem memes, *edits* e vídeos os fãs, mesmo que indiretamente, colocavam em prática estratégias de propagação direcionadas para a arquitetura informacional do X, fazendo com que o conteúdo se destacasse no fluxo da *timeline*. Os recursos multimodais também foram observados na macrocodificação da *curadoria*. Os fãs reuniam, a partir de imagens e vídeos, os principais momentos da trajetória das personagens. Lançado durante as últimas semanas de exibição de *Vai na Fé* e sendo atualizado até sua conclusão, o projeto *Clarena: Amor além da censura*, por exemplo, é um vídeo de 2 horas e 19 minutos que reúne todas as cenas do casal ou que a ele se referem.

Figura 4: O vídeo *Clarena: Amor Além da Censura* reuniu todas as cenas protagonizadas pelo casal.



Fonte: X (Maio, 2024)

Outro ponto recorrente observado no *backchannel* de *Vai na Fé* foi o compartilhamento de *fanarts*, *fanfics* e montagens do casal. Observados na macrocodificação *ampliação do universo*, os conteúdos expandiam o universo ficcional de Clarena e procuravam suprir lacunas narrativas da novela como, por exemplo, seqüências em que as personagens trocavam carícias mais explícitas, detalhes sobre a vida de Helena, o passado de Clara, entre outros temas que não foram desenvolvidos no folhetim.

As conversas dos fãs também abrangeram a discussão de outros programas que integravam o repertório midiático dos telespectadores interagentes, na macrocodificação *repertório midiático*. Entre os programas mais citados no *backchannel* estão *Malhação* (temporada *Viva a Diferença*, exibida entre 2017 e 2018), a telenovela *Em Família* e a produção original da Netflix *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019). As produções eram compostas por casais sáficos, em contextos distintos, servindo de base para que os fãs comparassem as tramas e, principalmente, o modo como a relação entre duas mulheres era retratada em *Vai na Fé*. Nesse sentido, a produção da Netflix e a temporada *Viva a Diferença* eram descritas pelos fãs como narrativas de qualidade, que apresentavam personagens que quebravam, ou ao menos desafiavam, estereótipos tradicionais. Já *Em Família* foi repercutida como um contraponto - os telespectadores interagentes pontuavam que mesmo depois de nove anos da exibição da telenovela de Manoel Carlos, personagens sáficas continuam tendo suas cenas censuradas.

Durante a exibição da telenovela, o desenvolvimento do arco narrativo de Clara e Helena foi criticado pelos fãs no X. Os contextos conversacionais codificados ressaltavam a superficialidade com que a história das personagens era abordada e o ritmo lento dos acontecimentos do enredo. As análises do arco de Helena reclamavam da ausência de informações básicas sobre a personagem, pois a trama da *personal trainer* girava apenas em torno dos conflitos de Clara.

A partir da criação de memes, os fãs ironizam que, como as cenas de Helena eram ambientadas, em sua maioria, no seu local de trabalho e no apartamento da namorada, a personagem não teria uma casa. Essa é uma característica mais ou menos recorrente na representação de casais de duas mulheres (ou de dois homens) em telenovelas, em que uma das personagens possui um arco narrativo propriamente dito, e a outra existe apenas para dar suporte a ele. Por exemplo, Rafaela, de *Mulheres Apaixonadas*, não parecia ter família ou vida própria longe da namorada, situação que também ocorre em *A Lei do Amor*, com Gabi, que surge na trama apenas para dar um desfecho romântico à personagem Flávia.

No caso de *Vai na Fé*, os *tweets* correlacionaram esta lacuna narrativa com outros personagens da ficção seriada que não tinham onde morar, como, por exemplo, Chaves, da série *El Chavo del Ocho* (Televisa, 1976-1980). A imagem era composta por uma montagem do barril do personagem da produção mexicana com a frase "Casa da Helena em VNF [*Vai na Fé*]". Essa discussão não se limitou às interações entre fãs no *backchannel* - no perfil pessoal da atriz Priscila Sztejnman¹⁵, no Instagram, os fãs utilizaram a seção de comentários para debochar sobre a ausência de uma narrativa pautada em detalhes cotidianos da vida de Helena. A própria atriz entrou na brincadeira ao responder comentários de modo a corroborar com a crítica.

¹⁵ O post está disponível no perfil da atriz <https://www.instagram.com/priscilasztejnman>

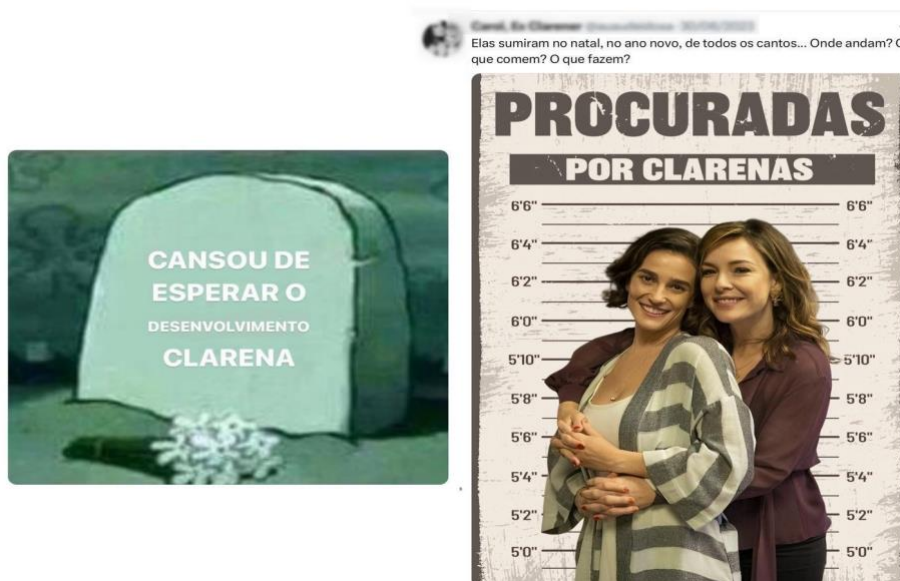
Figura 5: Fãs debocham de lacunas no arco narrativo de Helena.



Fonte: X (Maio, 2024)

As críticas sobre o desenvolvimento do roteiro também abarcaram a lentidão dos desdobramentos dos acontecimentos da atração. A partir dos resumos divulgados pela Globo, os fãs ressaltavam que a história das personagens não avançava como o restante dos núcleos de *Vai na Fé*. Além disso, os telespectadores interagentes destacavam que em alguns capítulos Clara e Helena não apareciam, deixando a história mais estagnada.

Figura 6: O modo como a trama das personagens foi desenvolvido na telenovela foi criticado pelos fãs.



Fonte: X (Maio, 2024)

A análise da composição imagética de Clarena sinalizava incoerências no roteiro da telenovela. Entre os contextos conversacionais observados no *backchannel* está, por exemplo, a repetição no figurino de Helena. A partir do compartilhamento de *frames* das sequências, fãs repercutiam que a personagem passava até três capítulos seguidos sem trocar de roupa. Os *tweets* brincavam que a única explicação para a falha seria a seguinte reviravolta: ao não ter casa, carro e estar constantemente com o mesmo figurino, Helena seria na verdade uma alucinação de Clara. Desse modo, somente o fato de ser um produto da imaginação da personagem justificaria a ausência de um arco narrativo amplo e detalhado.

Como discutimos anteriormente, a repercussão em torno da censura de cenas de beijo protagonizadas por Clara e Helena mobilizou ações organizadas pelo *fandom*, abrangendo desde a adoção de indexações específicas no algoritmo do X até memes envolvendo o diretor dos Estúdios Globo, Amauri Soares. Para chamarem a atenção da emissora e da autora, os fãs “levantavam” *hashtags* temáticas. Os termos usados nos *tweets* faziam alusão à homofobia, à censura e à importância da representação sáfica da trama - como #GloboHomofóbica e #Opúblicoquerbeijoclarena. Os comentários por vezes comparavam a relação de Clarena com outros pares românticos da novela. Os casais heterossexuais tinham mais tempo de tela, cenas afetivo-sexuais mais gráficas, além de tramas, na opinião dos fãs, potencialmente mais polêmicas.

Ao divulgarem a *hashtag* que seria adotada durante a exibição de *Vai na Fé*, os perfis também compartilhavam uma espécie de tutorial sistematizando algumas estratégias de propagação no X, demonstrando conhecimento sobre como o algoritmo da plataforma funciona. A partir de teias colaborativas, os fãs explicavam uns aos outros a importância de incluir recursos multimodais para estimular conexões assimétricas, de publicar vários *tweets* em um curto espaço de tempo, entre outras.

Figura 7: Fãs repercutem o corte de cenas de Clarena.



Fonte: X (Maio, 2024)

Entretanto, as manifestações dos fãs não se limitaram aos conteúdos produzidos pelos telespectadores interagentes. Os *tweets* publicados pelos perfis gerenciados¹⁶ pelo Grupo Globo no X também eram repercutidos pelo *fandom*, com um tom de comentário ou de crítica. Por exemplo, um *tweet* postado durante a divulgação da série documental *Falas de Orgulho* (TV Globo, 2023), que exalta a comunidade LGBTQIAPN+, recebeu diversas críticas dos fãs de *Vai na Fé*. Na ocasião, fãs apontaram a contradição da emissora que, ao mesmo tempo em que anunciava os episódios da série especial, censurou o beijo de Clarena.

Apesar de bem-humorados, os memes criados pelos fãs das personagens criticavam o retrocesso e o momento de conservadorismo vivido no país. Os *tweets* chamavam a atenção para o fato de que, em 2023, o beijo de um casal sáfico ainda é considerado um tabu no âmbito da ficção seriada brasileira. Neste sentido, os fãs usaram imagens dos templos da Igreja Universal do Reino de Deus para reforçar a importância de protestar contra a onda conservadora ligada às religiões cristãs evangélicas e neopentecostais protestantes, justamente o público que a novela busca agradar.

A censura também era associada ao título da telenovela, as montagens exploravam um trocadilho com o nome “Vai na Fé”, que nos memes se transformava em “Vai na Homofobia”. As montagens também ironizavam o cargo ocupado por Amauri Soares. A partir de imagens editadas em *softwares* de edição, os telespectadores inseriam a figura do diretor dos Estúdios Globo como pastor, presidiário e padre. Em muitos dos *tweets*, os fãs pediam a demissão de Amauri e ressaltavam que homofobia é um crime.

Figura 8: Os *tweets* repercutem a censura das cenas do casal e pedem a prisão de Amauri Soares.



Fonte: X (Maio, 2024)

Um ponto que chama atenção é o uso do humor debochado para falar sobre o casal. Os memes, ironias e zombarias presentes no *fandom* mostram que os fãs não apenas são capazes de se distanciar criticamente

¹⁶ São eles: @tvglobos, @gshow e @globoplay.

da telenovela, como também o humor os mantêm apegados à história. Segundo Baym (2000), o humor pode ser usado como recurso para reforçar ou encorajar o envolvimento com a produção:

No humor, situações incompatíveis são justapostas, resultando em "um processo lógico bifurcado" (Palmer, 1994, p. 96). Mudanças humorísticas na percepção nos fazem reconhecer simultaneamente "ambiguidade, inconsistência, contradição e diversidade interpretativa" (Mulkay, 1988, p. 26). Assim, o contraste entre o apego a um programa e a crítica deste programa é idealmente adequado ao humor (especialmente com um gênero que se presta à diversidade interpretativa) (Baym, 2000, p. 107, tradução nossa¹⁷).

Ao usar as falhas da novela como material para se entreterem mutuamente, a comunidade de fãs de *Vai na Fé* é um ambiente divertido o suficiente para manter a atenção dos integrantes mesmo durante os momentos em que a história do casal não entregava a qualidade esperada. Também foi através do humor que os telespectadores interagentes puderam expressar sua indignação com a TV Globo, sem que isso necessariamente provocasse um afastamento ou ruptura em relação ao texto.

Finalmente, percebe-se que a crítica expressava sobretudo o desejo dos fãs de interferir na telenovela, não apenas no intuito de "solicitar mais cenas com os casais que foram o foco das shippagens" (Jacks *et al.*, 2015, p. 314), mas para tentar evitar novos episódios de censura e demandar um tratamento narrativo equânime para o casal. O *fandom* se esforçou para que suas práticas tivessem visibilidade na rede social digital, já que as críticas se voltaram fundamentalmente para os procedimentos de apagamento e silenciamento que a TV Globo comumente concede a casais homoafetivos em suas telenovelas. A atuação nas redes sociais digitais, então, buscava contribuir para que as personagens tivessem um desfecho satisfatório.

Durante a exibição do último capítulo da novela, os fãs ressaltaram a comunidade formada no *backchannel* em torno da narrativa das personagens, os *tweets* pontuavam a importância do *fandom* para a ampliação dos debates sobre a representação de casais sárficos na TV. Os telespectadores interagentes também repercutiram que iriam sentir saudades do casal, os perfis compartilharam hiperlinks de *fanfics*, *fanarts* e *edits* para que os fãs continuassem consumindo a história de Clarena. Em relação à conclusão do arco narrativo, os telespectadores interagentes criticaram a rápida resolução dos conflitos que impediam as personagens de ficarem juntas e o modo com o casal se reconciliou, sem grandes aprofundamentos e desdobramentos como o de outros casais da novela.

Considerações Finais

As práticas críticas dos fãs de Clarena inserem-se num intrincado jogo de forças entre produtores, setores conservadores da sociedade brasileira e de uma audiência que busca participar ativamente das representações de sujeitos historicamente marginalizados e invisibilizados. No caso da representação de mulheres sárficas, nota-se que, enquanto a visibilidade é desejada e celebrada, a mera presença de personagens em produtos da teledramaturgia nacional não é suficiente. Fãs dessas personagens esperam encontrar qualidade de roteiro, coerência narrativa e cenas de demonstração de afeto concedidas aos casais heterossexuais. Quando essa expectativa é frustrada, elas buscam preencher a lacuna entre desejo e

¹⁷ In humor, incompatible frames are juxtaposed, resulting in "a bifurcated logical process" (Palmer, 1994, p. 96). Humorous shifts in perceptual frame cause us to simultaneously recognize "ambiguity, inconsistency, contradiction, and interpretative diversity" (Mulkay, 1988, p. 26). Thus, the contrast between attachment to a show and criticism of that show is ideally suited to humor (especially with a genre that lends itself to interpretative diversity).

realidade por meio de atividades críticas e criativas, compartilhadas coletivamente, construindo uma comunidade unida por um interesse comum.

Diante dos relatos de censura de cenas do casal por parte da emissora, pode-se dizer que muitas dessas atividades ganharam nuances ativistas, visando denunciar a conduta da TV Globo para além do *fandom*. Nesse sentido, o ativismo de fãs em torno de casais sáfcicos de telenovelas brasileiras acumula exemplos nas redes sociais digitais há pelo menos uma década, e os motivos continuam os mesmos (Lima & Cavalcanti, 2020). Essa constatação indica que, embora tenham havido conquistas em termos de abrangência (maior quantidade de personagens, presença em todas as faixas de horário etc) houve pouco espaço para o investimento nessas narrativas, que por vezes recaem em estereótipos ou permanecem como pano de fundo, sem grande desenvolvimento ou destaque.

Os resultados corroboram estudos anteriores, e evidenciam que as práticas dos fãs relacionam-se a processos de aprendizagem informal - para que seus conteúdos tenham maior visibilidade, fãs educam uns aos outros, incorporam recursos multimodais e planejam estratégias de circulação que vão desde a escolha de uma palavra-chave até o horário de uma publicação. Esta chave de investigação pode ser desdobrada qualitativamente em estudos posteriores.

Outro dado de interesse é a predominância do humor como expressão quase natural da crítica dos fãs. O deboche, o sarcasmo e a ironia foram recursos para a criação de memes mordazes que tiveram ampla circulação na rede analisada. Observamos que o uso dessas figuras de linguagem como recurso no processo de leitura crítica dos fãs nos permite retornar a Ricouer (1983), mais especificamente o caráter polissêmico da hermenêutica, que permite a criação de novos significados e compreensões quando consideramos um texto fora de seu contexto de referência. No caso dos fãs de "Clarena", o contexto proposto no processo de realização do discurso (novela) é ampliado para considerar a relação histórica da representação de pessoas de identidades dissidentes e ainda questões político-mercadoológicas nas quais os diferentes atores (produção, RedeGlobo, fãs) estão inseridos.

É importante pontuar que essa "carnavalização" do objeto, neste caso, não significa o escárnio ou a ausência de afeto. Entendemos que a crítica bem-humorada é um mecanismo utilizado para preservar o vínculo amoroso com o produto ficcional. Parece pertinente seguir investigando essas relações, ainda mais no caso de fãs brasileiros, que empregam o humor de forma bastante peculiar, especialmente no âmbito da cultura digital.

Por fim, consideramos que cabe continuar investigando as características dos casais sáfcicos que motivam uma cultura de fãs intensa, no âmbito da teledramaturgia brasileira. Mesmo em novelas com elenco racial mais diverso, como foi o caso de *Vai na Fé*, a grande preferência da TV Globo para esses papéis tem sido por mulheres brancas, jovens, magras, que performam feminilidade e estão situadas na classe média - e são elas as que mais frequentemente despertam uma relação afetiva com a audiência. Este dado merece ser enfrentado em estudos que reflitam sobre o papel do consumo de fãs numa interface com problemáticas interseccionais, especialmente num campo de disputas por representações midiáticas que sejam cada vez mais plurais, em tempos de ascensão de uma extrema direita pautada pelo fundamentalismo religioso.

Referências

- Baccega, M. A., Castro, G. G. S., Antonacci, A., Junqueira, A. H., Bezerra, B. B., Rocha, C. R. N. C., Mello, F. C. C. de, Budag, F. E., Abrão, M. A. P., Marcelino, R. M. A., & Patrocínio, V. (2017). Espectadores, fãs e supernoveleiros: Velho Chico na cultura participativa. Em M. I. V. de Lopes

- (Org.), *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa* (pp. 139–172). Sulina.
- Baccega, M. A., Tondato, M. P., Orofino, M. I., Nunes, M. R., Junqueira, A. H., Budag, F. E., Abrão, M. A. P., & Marcelino, R. M. A. (2015). Fãs de telenovelas: Construindo memórias – das mídias tradicionais às digitais. Em M. I. V. de Lopes (Org.), *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira* (pp. 65–106). Sulina.
- Baym, N. (2000). *Tune in, log on. Soaps, fandom and online community*. Sage Publications.
- Booth, P., & Lee, R. Y. (2021). Fan studies pedagogies. *Transformative Works and Cultures*, 35. <https://doi.org/10.3983/twc.2021.2131>
- Borges, G., Sigiliano, D., & Lima, C. A. R. (2024). #FandomsPeloVoto (#FandomsfortheVote): Fan Activism for Youth Voter Engagement in the 2022 Brazilian Elections. *Palavra Chave*, 26. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.4>
- Borges, G., Sigiliano, D., Ramos, E., Vieira, L., Garcia, J., Guida, V., Furtuoso, G., Soares, M., & Zanetti, N. (2022). *A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal*. Grácio Editor.
- Bruns, A., & Moe, H. (2013). Structural layers of communication on Twitter. Em A. Bruns, M. Mahrt, K. Weller, J. Burgess, & C. Puschmann (Orgs.), *Twitter and society* (pp. 15–28). Peter Lang. Autor, xxxx
- Cavalcanti, G., & Ferreira, V. (2023). *Visibilidade de casais sáfcos em telenovelas da Rede Globo*. Intercom - 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte. <https://bit.ly/3yziM1>
- Colling, L. (2007). Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: Criminosos, afetados e heterossexualizados. *Gênero*, 8, 207–221. <https://bit.ly/3VOs6S0>
- Derrida, J. (1994) Force de loi: le fondement mystique de l'authorité. Galilée,
- EcoDebate. (2024, fevereiro 19). Católicos versus Evangélicos no Brasil: "guerra de posição" x "guerra de movimento". *EcoDebate*. <https://bit.ly/3VMajuO>
- Estadão. (2022, outubro 11). Pantanal: Twitter registra três milhões de menções à novela durante toda a sua exibição. *Estadão*. <https://bit.ly/3vPvdKI>
- Estadão Conteúdo. (2023, maio 25). 'Vai na Fé': Globo corta novamente cena de beijo lésbico entre Clara e Helena; fãs reclamam. *IstoÉ Gente*. <https://bit.ly/4c8WBrq>
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. Ubu.
- Farad, D. (2023, junho 3). Globo censura Vai na Fé pela 3ª vez e esconde beijo gay: "Cortou de novo". *UOL*. <https://bit.ly/3Vt7CwN>
- Fechine, Y. (2017). TV Social: Contribuição para a delimitação do conceito. *Contracampo*, 36(1), 84–98. <https://bit.ly/4cKs17J>
- Gómez, G. O. (2018). *Educomunicação: Recepção midiática, aprendizagens e cidadania*. Paulinas.
- Greco, C., Lopes, E. (2024). Avaliações de fãs em portais sobre audiovisual: uma crítica semiespecializada? *Rumores*, 18(35), 37-58. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2024.226096>.
- Gshow. (2023). *Vai na Fé*. <https://bit.ly/3Xwkq8m>
- Hirsjärvi, I. (2013). Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas: Un desafío global. *Anàlisi Monogràfic*, 48, 37–48. <https://doi.org/10.7238/a.v0iM.1964>
- Jacks, N., Pieniz, M., Schmitz, D., Mazer, D., Oikawa, E., Sgorla, F., Sifuentes, L., Silva, L. A. P., Feitosa, S.

- A., John, V. M., & Grijó, W. P. (2015). Telenovelas em redes sociais: Enfoque longitudinal na recepção de três narrativas. Em M. I. V. de Lopes (Org.), *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira* (pp. 400-418). Sulina.
- Jenkins, H. (2012). Lendo criticamente e lendo criativamente. *Matrizes*, 6(1), 11-24. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v6i1-2p11-24>
- Jenkins, H. (2015). *Invasores do Texto: Fãs e cultura participativa*. Marsupial.
- Johnson, D. (2007). Fan-Tagonism. *Factions, Institutions and Constitutive Hegemonies of Fandom*. Em J. Gray, C. Sandvoss, & C. L. Harrington, *Fandom: Identities and communities in a mediated world* (pp. 281-319). New York University Press.
- Jost, F. (2016). *Breaking Bad—Le diable est dans les détails*. Éditions Atlante.
- Lima, C. A. R. (2018). *Telenovela transmídia na Rede Globo: O papel das controvérsias*. Universidade Federal de Pernambuco.
- Lima, C. A. R., & Cavalcanti, G. (2016). Subculturas de fãs e telenovelas da Rede Globo: A disputa entre shippers como estratégia de propagação. *Culturas Midiáticas*, 9(2) <https://bit.ly/3xo5cYh>
- Lima, C. A. R., & Cavalcanti, G. (2020). "Homophobia is so last century": Activism of telenovela fans in defense of fictional lesbians couples. *Comunicación y sociedad*, e7312, 1-28. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7312>
- Lima, C. A. R., Sigiliano, D., & Gouveia, D. (2023). Femslash e afirmação de identidades de gênero e sexualidade dissidentes no fandom de She-Ra e as Princesas do Poder. *Revista Brasileira De Estudos Da Homocultura*, 6(21), 304-333. <https://bit.ly/3Ru18ML>
- Kant, I. (2010). *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Forense Universitária.
- Lopes, M. I. V. de. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, 3(1), 21-47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Lopes, M. I. V. de, Mungiolli, M. C. P., Freire, C., Lemos, L. M. P., Karhawi, I., Arruda, N., & Torreglosa, S. (2011). Ficção televisiva transmidiática: Temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. Em M. I. V. de Lopes (Org.), *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: Plataformas, convergência, comunidades virtuais* (pp. 241-296). Sulina.
- Lopes, M. I. V. de, Mungiolli, M. C. P., Freire, C., Lemos, L. M. P., Lusvarghi, L., Dantas, S., Bernardazzi, R., & Penner, T. (2015). A autoconstrução do fã: Performances e estratégias de fãs de telenovela na internet. Em M. I. V. de Lopes (Org.), *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira* (pp. 17-64). Sulina.
- Lauxen, R. R. (2015). Os cem anos de nascimento de Paul Ricoeur: Uma biografia intelectual. *Revista Páginas de Filosofia*, 7(1), 1-25. <https://doi.org/10.15603/2175-7747/pf.v7n1p1-25>
- Martin, B. (2014). *Homens Difíceis: Os Bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Aleph.
- Mazziotti, N., & Frey-Vor, G. (1996). Telenovela e soap-opera. *Comunicação & Educação*, 6, 47-57. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i6p47-57>
- Memória Globo. (2021). *SELVA DE PEDRA - 2ª VERSÃO - Bastidores*. Memória Globo. <https://bit.ly/3zqW9c2>
- Pasin, L. (2022, dezembro 15). "Vai na Fé" será a primeira novela evangélica da Globo? Autora responde. *UOL*. <https://bit.ly/3xl4DhZ>

- Peret, L. E. N. (2005). De "O Rebu" a "América": 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). *Contemporânea*, 3(2), 33-45.
<https://doi.org/10.12957/contemporanea.2005.17141>
- Renata Gaspar [@RenataGaspa]. (2023, Novembro 11). Amores, Mara e Menah não terão mais trama na novela... [Tweet]. Twitter. <https://bit.ly/4csUyyo>
- Ricoeur, P. (1983). *Interpretação e ideologias* F. Alves.
- Ricoeur, P. (1978). *O conflito das interpretações: Ensaio de hermenêutica*. Imago Editora LTDA.
- Ricoeur, P. (1977). *Da interpretação: Ensaio sobre Freud*. Imago Editora LTDA.
- Santiago, A. L. (2023, maio 11). Globo se pronuncia após corte de beijo de Clara e Helena em 'Vai na fé'. *O Globo*. <https://bit.ly/3VO4WLD>
- Sigiliano, D., & Borges, G. (2021). Creative production of Brazilian telenovela fans on Twitter. *Transformative Works and Cultures*, 35. <https://doi.org/10.3983/twc.2021.2077>
- Souza, M. C. J. (2007). Fãs de ficção seriada de televisão: Uma aproximação com os fãs de autores de telenovelas. *E-Compós*, 8(1), 1–19. <https://doi.org/10.30962/ec.136>