

O BOLO, O OLHAR E O SILÊNCIO: A CONSTRUÇÃO DO COUP DE FOUDRE HOMOAFETIVO ADOLESCENTE E A ASSIMETRIA DO DESEJO NA TELENÓVELA*

THE CAKE, THE GAZE, AND THE SILENCE: THE CONSTRUCTION OF ADOLESCENT HOMOAFECTIVE COUP DE FOUDRE AND THE ASYMMETRY OF DESIRE IN THE TELENÓVELA

EL PASTEL, LA MIRADA Y EL SILENCIO: LA CONSTRUCCIÓN DEL COUP DE FOUDRE HOMOAFECTIVO ADOLESCENTE Y LA ASIMETRÍA DEL DESEO EN LA TELENÓVELA

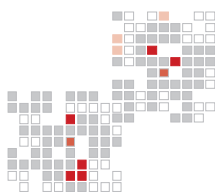
João Paulo Hergesel

■ Professor da Escola de Linguagem e Comunicação e pesquisador do Programa de Desenvolvimento Humano e Integral da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de pesquisa SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social (CNPq/PUC-Campinas).

■ *Profesor de la Escuela de Lenguaje y Comunicación e investigador del Programa de Desarrollo Humano e Integral de la Pontificia Universidad Católica de Campinas (PUC-Campinas/Brasil). Doctor en Comunicación (UAM/Brasil), con postdoctorado en Comunicación y Cultura (Uniso/Brasil). Miembro del grupo de investigación SOLARIS – Solidaridad, Acciones Responsables e Innovación Social (CNPq/PUC-Campinas/Brasil).*

■ E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br

* Uma versão prévia deste trabalho, em formato de resumo expandido, foi aceita para apresentação no XVIII Congresso da ALAIC, de 22 a 24 de julho de 2026, na Universidade Autónoma de Nuevo León (UANL) em Monterrey, México. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Número do processo: 2023/05698-8.



RESUMO

Este artigo analisa a construção do *coup de foudre* homoafetivo adolescente na telenovela *Mi Marido Tiene Familia* (Televisa, 2017-2019). Fundamentado na teoria do melodrama e nos estudos *queer*, investiga-se como o “texto da mudez” (Brooks, 1976) comunica o desejo interdito entre os adolescentes Aristóteles e Temo. A análise estilística dos primeiros contatos revela que o desarranjo do *habitus*, a assimetria do olhar e a sublimação pelo esporte operam como recursos narrativos para legitimar o afeto. Conclui-se que a estética do silêncio valida a existência dissidente antes mesmo da verbalização.

PALAVRAS-CHAVE: TELENOVELA; MELODRAMA; ADOLESCÊNCIA; TELEPOÉTICA.

ABSTRACT

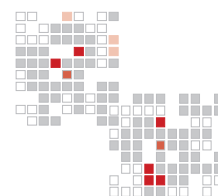
This article analyzes the construction of adolescent homoaffective *coup de foudre* in the telenovela *Mi Marido Tiene Familia* (Televisa, 2017-2019). Grounded in melodrama theory and queer studies, it investigates how the “text of muteness” (Brooks, 1976) communicates the interdicted desire between the teenagers Aristóteles and Temo. The stylistic analysis of their initial contacts reveals that the disruption of *habitus*, the asymmetry of the gaze, and sublimation through sports operate as narrative resources to legitimize the affection. It is concluded that the aesthetics of silence validate dissident existence even before verbalization.

KEY WORDS: TELENOVELA; MELODRAMA; ADOLESCENCE; TELEPOETICS.

RESUMEN

Este artículo analiza la construcción del *coup de foudre* homoafectivo adolescente en la telenovela *Mi Marido Tiene Familia* (Televisa, 2017-2019). Fundamentado en la teoría del melodrama y en los estudios *queer*, se investiga cómo el “texto de la mudez” (Brooks, 1976) comunica el deseo interdicto entre los adolescentes Aristóteles y Temo. El análisis estilístico de los primeros contactos revela que el desarreglo del *habitus*, la asimetría de la mirada y la sublimación a través del deporte operan como recursos narrativos para legitimar el afecto. Se concluye que la estética del silencio valida la existencia disidente antes incluso de la verbalización.

PALABRAS CLAVE: TELENOVELA; MELODRAMA; ADOLESCENCIA; TELEPOÉTICA TELEVISIVA.



1 Introdução

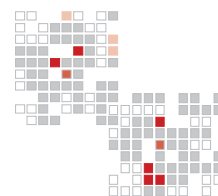
A telenovela latino-americana, historicamente consolidada como uma narrativa popular e um dispositivo de educação sentimental (Martín-Barbero, 1987; Monsiváis, 2000), tem se defrontado, nas últimas décadas, com o desafio de representar as novas configurações de identidade e desejo que emergem na contemporaneidade. Se, por muito tempo, esse formato televisivo operou sob a égide da heteronormatividade compulsória, relegando personagens LGBTQIAPN+ ao alívio cômico ou à marginalidade punitiva, produções recentes sinalizam uma mudança tectônica nesse paradigma. É nesse cenário de disputa de sentidos que se inscreve o fenômeno midiático e social representado pela telenovela mexicana *Mi Marido Tiene Familia* (Televisa, 2017-2019), especificamente através do arco narrativo protagonizado pelos adolescentes Aristóteles “Aris” Córcega (Emilio Osorio) e Cuauhtémoc “Temo” López (Joaquín Bondoni), casal que se popularizou sob o acrônimo *Aristemo*.

A trama, produzida por Juan Osorio, insere-se na tradição do melodrama familiar, mas subverte suas expectativas ao colocar no centro do debate a descoberta da sexualidade na adolescência. De um lado, temos Aristóteles, o jovem que “performa” (Butler, 2022) uma masculinidade pública para atender às expectativas de um pai conservador; do outro, Cuauhtémoc, o recém-chegado que carrega consigo o olhar do desejo, mas também a cautela do “armário” (Sedgwick, 2008). O encontro entre esses dois sujeitos não é apenas um evento de roteiro, mas um ponto de tensão onde o privado (o afeto) colide com o público (a norma). Diante da relevância desse objeto, que mobilizou audiências digitais e televisivas em toda a América Latina, surge a seguinte pergunta norteadora: de que maneira os recursos narrativos e estilísticos do

melodrama televisivo constroem a irrupção do afeto homoafetivo em um contexto em que a verbalização do desejo ainda é interditada?

O objetivo geral deste artigo é analisar a construção do vínculo inicial, isto é, o tropo do “*coup de foudre*” (Rousset, 1981) ou “amor à primeira vista”, entre Aristóteles e Temo, observando como o “texto da mudez” (Brooks, 1976) opera para comunicar o indizível. Para tanto, delimitamos como *corpus* de análise a sequência de cenas do primeiro encontro dos personagens: desde a chegada de Temo ao edifício e o acidente com o bolo, passando pela troca de olhares na padaria e a interpelação do amigo Diego, até a sublimação da tensão no jogo de basquete na praça. Aplicamos a essas cenas o método de análise da telepoética, posteriormente detalhado. A relevância acadêmica e social desta investigação reside na necessidade de compreender como a ficção seriada de massa atua como “recurso comunicativo” (Lopes, 2009), oferecendo à audiência modelos de reconhecimento e alteridade. Ao dissecar a estrutura audiovisual desse encontro, buscamos evidenciar como a telenovela pode validar existências dissidentes, não pelo discurso panfletário, mas pela sofisticação estética da intimidade.

Ademais, em conformidade com as diretrizes éticas sugeridas pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom (Sampaio; Sabbatini; Limongi, 2024), informa-se que este artigo utilizou a ferramenta de Inteligência Artificial Generativa Gemini, na versão 3 PRO, nas etapas de refinamento estilístico e revisão textual. A concepção do problema de pesquisa, a seleção do *corpus*, a análise teórica e a redação final foram conduzidas pelo autor, que revisou integralmente o conteúdo gerado e assume total responsabilidade pela veracidade e integridade científica do trabalho.



2 O menino adolescente na contemporaneidade

Embora o senso comum tenda a encarar a adolescência como uma etapa natural e biológica do desenvolvimento humano, é fundamental, para a análise de narrativas ficcionais, compreendê-la primeiramente como uma construção social datada. Como aponta Philippe Ariès (2021), a própria noção de infância e, conseqüentemente, a de juventude, são invenções da modernidade. Até séculos recentes, a criança misturava-se ao mundo adulto assim que adquiria alguma autonomia física, sem que houvesse um período de transição socialmente demarcado. A adolescência, tal como a concebemos no Ocidente contemporâneo, emerge como um fenômeno do século XX: uma etapa distinta, com códigos, modas e, sobretudo, expectativas sociais próprias, que segregam o indivíduo em um “limbo” entre a dependência infantil e a autonomia adulta.

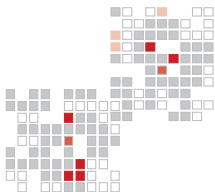
Nesse cenário, a definição proposta pelo psicanalista Contardo Calligaris (2014) oferece uma chave de leitura perspicaz para os conflitos de identidade representados no melodrama televisivo. Para o autor, o adolescente não é um sujeito em formação cognitiva ou física incompleta, mas sim alguém que já teve tempo de assimilar os valores da comunidade e cujo corpo já alcançou a maturidade necessária para competir em igualdade de condições com o mundo adulto. O drama adolescente reside, portanto, no fato de que, apesar dessa prontidão, a comunidade lhe impõe uma moratória. Ele é um sujeito capaz, instruído e “pronto para a concorrência”, mas que, por convenção social, não é reconhecido como par, sendo obrigado a aguardar em um compasso de espera angustiante antes de receber o “crachá” de adulto.

Nesse compasso de espera, a construção da identidade masculina não ocorre em um vácuo, mas sob a rígida supervisão das estruturas sociais.

Raewyn Connell (2005) define esse padrão normativo como “masculinidade hegemônica”: uma configuração de práticas de gênero que garante a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres e de outras formas de masculinidade. Para o adolescente, sair da infância significa ingressar em um campo de provas em que ele deve constantemente atestar sua virilidade, rejeitando traços considerados femininos ou frágeis. Na trama folhetinesca, essa pressão é frequentemente encarnada pelas figuras paternas ou pelo ambiente escolar, que exigem do jovem não apenas a maturação biológica, mas a performance correta de uma autoridade viril, transformando a adolescência em um rigoroso processo de enquadramento.

Essa exigência social encontra eco, e muitas vezes conflito, na própria experiência fenomenológica do corpo púbere. Simone de Beauvoir (1970), ao analisar a formação do sujeito masculino, observa que o menino, diferentemente da menina, é incentivado desde cedo a sentir orgulho de sua virilidade, transcendendo sua carne. Na puberdade, embora o corpo possa ser sentido como uma “presença embaraçosa”, as transformações físicas (o crescimento dos pelos, a voz grave) são culturalmente codificadas como sinais de poder. A autora nota que o próprio valor do indivíduo passa a ser medido, simbolicamente, pela potência de seu aparato genital. Contudo, para o adolescente não normativo, essa celebração fálica torna-se fonte de angústia: o corpo que deveria ser motivo de orgulho hegemônico torna-se o lugar de um desejo dissidente, criando uma cisão interna antes mesmo que ela possa ser verbalizada.

Diante dessa cobrança por uma essência viril que muitas vezes não condiz com a realidade subjetiva, o gênero revela-se, na perspectiva de Judith Butler (2022), não como uma verdade interior, mas como performatividade. O “ser homem” para o adolescente não é um fato dado,



mas um efeito produzido pela repetição estilizada de atos, como gestos, falas, posturas e vestimentas, que criam a ilusão de uma identidade de gênero coerente. Para o personagem que vivencia o desejo homoafetivo, o cotidiano transforma-se em um palco de tensão permanente, onde a manutenção dessa performance hegemônica é vital para a sobrevivência social. A “máscara” da heterossexualidade compulsória, portanto, não é apenas uma mentira contada aos outros, mas uma reiterada encenação corporal que, ao falhar ou apresentar fissuras, expõe o sujeito à violência e à abjeção.

É nesse ponto que a vivência escolar e familiar desempenha um papel regulador decisivo. Como aponta Guacira Lopes Louro (1997), as instâncias sociais operam uma “pedagogia da sexualidade” que não apenas ensina como ser homem ou mulher, mas define ativamente o que deve permanecer à margem. O adolescente dissidente — aquele que não se encaixa na norma esperada — aprende desde cedo que sua existência habita o terreno do indizível. Se a adolescência é a moratória para a entrada no mundo adulto, para o jovem não normativo ela é também o tempo do aprendizado do segredo. A família e a escola, ao reiterarem a heteronormatividade como único destino possível, empurram as outras possibilidades de existência para o que chamamos de *metáforas do silêncio*, criando o cenário ideal para o conflito melodramático: o drama daquilo que luta para ser dito, mas para o qual a sociedade (e o pai) recusa vocabulário.

3 A telenovela como recurso comunicativo para o indizível

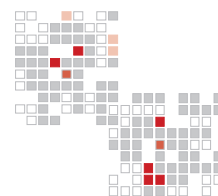
Se a adolescência contemporânea é o palco dessas disputas performativas, a telenovela latino-americana consolida-se como a arena pública onde tais conflitos são encenados e negociados coletivamente. Para compreender como uma trama folhetinesca consegue pautar

debates sobre sexualidade em sociedades marcadas pelo conservadorismo, é necessário ultrapassar a visão da obra apenas como produto de entretenimento. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) propõe o conceito de telenovela como “recurso comunicativo”. Segundo a autora, a ficção seriada pode operar como uma narrativa da nação, ativando uma competência comunicativa que permite ao público não apenas assistir, mas utilizar a trama para processar, debater e ressignificar temas da agenda social contemporânea, como a diversidade sexual.

Essa potência comunicativa reside, fundamentalmente, em sua matriz cultural. Jesus Martín-Barbero (1988) nos ensina que o sucesso desse formato televisivo não se deve a uma imposição industrial, mas à sua capacidade de interpelar as matrizes culturais populares. Para o autor, a telenovela opera mediações significativas entre o arcaico e o moderno, permitindo que as massas se reconheçam na narrativa não pela alienação, mas pela continuidade de lógicas narrativas orais e folclóricas que são reconfiguradas na linguagem televisiva.

No contexto especificamente mexicano, essa mediação ganha contornos próprios, conforme aponta Guillermo Orozco Gómez (2006): o melodrama desempenhou historicamente no país uma função de educação sentimental. Para Carlos Monsiváis (2000), as tramas melodramáticas ofereceram às classes populares um repertório de comportamentos, gestos e sentimentos, ensinando-as a navegar a chegada da modernidade urbana sem perder completamente os laços com a tradição familiar e religiosa.

Em *Mi Marido Tiene Familia*, essa tradição é confrontada pelas “culturas híbridas” descritas por Néstor García Canclini (2008). A obra ilustra o choque do patriarcado clássico (a herança familiar) colidindo com as novas demandas de cidadania globalizada e direitos humanos (a modernidade) trazidas pelos jovens personagens.



É nesse terreno híbrido e instável que Aristóteles e Temo precisam negociar sua existência.

Contudo, quando o tema é a dissidência sexual, o melodrama enfrenta o limite do que pode ser verbalizado no horário nobre. É aqui que a narrativa recorre ao que Peter Brooks (1976) define como o “texto da mudez” (*text of muteness*). O autor argumenta que o melodrama é um gênero de excessos visuais e musicais justamente porque lida com um “oculto moral” que a linguagem verbal cotidiana não consegue expressar. O gesto exagerado, o olhar demorado e a música incidental entram em cena para dizer o que as palavras não podem.

Essa mudez melodramática dialoga diretamente com a “epistemologia do armário”, de Eve Kosofsky Sedgwick (2008). Para a autora, a vida *queer* é estruturada pelo segredo e pelo silêncio — não um silêncio vazio, mas uma presença ruidosa daquilo que não se ousa nomear. Quando Temo conhece Aris, a telenovela opera exatamente na intersecção teórica entre Lopes (2009) e Brooks (1976): ela utiliza seu alcance de massa (recurso comunicativo) e sua linguagem do não dito (imaginação melodramática) para construir uma metáfora segura. O olhar, o gesto, a família, o esporte... são o conjunto indizível que se torna dizível através do código, permitindo que o público conservador acesse o drama do armário sem a rejeição imediata que o termo literal poderia provocar.

4 A telepoética do *coup de foudre* homoafetivo adolescente

Para operacionalizar esta investigação, adotamos um percurso metodológico de natureza qualitativa, descritiva e analítica, fundamentado na telepoética, compreendida aqui como o campo de conhecimento que

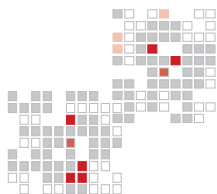
estuda o programa de construção da obra e os efeitos de sentido que ela engendra. Conforme estabelecido em nossas investigações prévias (e.g.: Hergesel, 2025a; 2025b), a análise não se limita ao conteúdo (o *que* é contado), mas foca na forma (o *como* é contado), articulando as dimensões narrativa e estilística.

O protocolo de análise segue as orientações de autores seminais para o estudo da estética de produções audiovisuais. Partimos da segmentação da narrativa em unidades de ação ou “pontos nodais” (Pucci Jr. *et al*, 2013), selecionando as cenas que constituem a espinha dorsal do arco dramático selecionado. Para o exame da construção dos personagens e da encenação, recorremos ao ferramental proposto por David Bordwell e Kristin Thompson (2013), observando os elementos da *mise-en-scène* (cenário, figurino, iluminação, atuação/movimento), a fotografia (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera), a montagem e o som. Em diálogo com Jeremy G. Butler (2018), entendemos o personagem televisivo não como uma pessoa, mas como um cúmulo de traços e signos (aparência, diálogo, ação) que devem ser lidos dentro do sistema estilístico da obra.

A análise, portanto, procederá por meio da descrição dos fragmentos selecionados, seguida de sua interpretação à luz das teorias do melodrama e dos estudos de gênero e sexualidade, buscando identificar como as escolhas técnicas (um *close-up*, um silêncio, uma trilha sonora) reiteram ou tensionam as representações sociais da adolescência e da homossexualidade na América Latina.

4.1. O bolo e o desarranjo do *habitus*

A primeira interação física entre os protagonistas ocorre sob o signo da invasão



do espaço. A narrativa estabelece, por meio da montagem, uma clara divisão territorial: Temo ainda não está em cena, pois encontra-se protegido pela porta de seu apartamento, o espaço seguro da família López, enquanto Aristóteles atravessa o corredor, carregando um bolo preparado por sua tia Blanca como oferta de boas-vindas. Do ponto de vista narrativo, o bolo funciona aqui como um objeto transicional: é ele que legitima a aproximação dos meninos, conferindo uma justificativa socialmente aceitável (a cortesia entre vizinhos) para a violação da

privacidade alheia.

Contudo, a *mise-en-scène* subverte a funcionalidade desse objeto no instante do contato visual. Após abrir a porta e ver Aristóteles pela primeira vez, a reação de Temo é filmada através de uma dilatação temporal característica do melodrama: a câmera fecha em seu rosto (*close-up*), a trilha sonora instrumental acentua o tom onírico e, crucialmente, o controle motor do personagem colapso (figura 1). Ao tentar pegar o bolo das mãos de Aris, o doce espatifa-se no chão (figura 2).

Figura 1 – O olhar de Temo está fixado em Aris



Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.

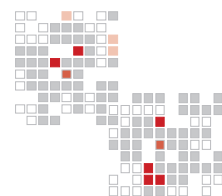


Figura 2 – O bolo espatifa-se no chão



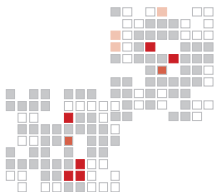
Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.

Sob a luz da teoria sociológica de Pierre Bourdieu (2017), podemos ler esse acidente não apenas como alívio cômico, mas como o desarranjo do *habitus*. O *habitus* é descrito por Bourdieu (2017) como um sistema de disposições duráveis, uma lógica prática que permite ao sujeito agir no mundo com naturalidade, sem precisar pensar em cada movimento. Temo, até aquele momento, operava dentro desse controle. A irrupção da figura de Aristóteles provoca um curto-circuito nessa lógica prática. O desejo, ainda inominável, manifesta-se como desordem física. O corpo dócil e educado de Temo falha em segurar o objeto, denunciando que sua estrutura interna foi abalada.

A reação de Aristóteles, por sua vez, é pragmática e defensiva. Ele observa o bolo arruinado com estranhamento, focado na materialidade do acidente, enquanto o olhar de Temo permanece fixado no rosto do vizinho. Aqui, o “texto da mudez” (Brooks, 1976) começa a ser escrito: a sujeira no chão é a metáfora

visual do impacto que não pode ser verbalizado. Se Temo dissesse “fiquei nervoso porque você é atraente”, a cena romperia com o código de verossimilhança do armário; ao derrubar o bolo, o melodrama permite que o público “leia” essa atração por intermédio do excesso e da falha, de uma metáfora do silêncio, preservando o sigilo necessário à trama.

A cena prossegue com a recusa inicial de Aristóteles em aceitar a desculpa ou a ajuda imediata, estabelecendo a assimetria que regerá a primeira fase do arco: de um lado, o sujeito do desejo desastrado (Temo); do outro, o objeto do desejo inalcançável e normativo (Aris). O bolo destruído no limiar da porta permanece como o signo de que a fronteira entre aqueles dois mundos foi, irreversivelmente, perturbada. O encerramento da cena ocorre com a chegada de Pancho, pai de Temo, e de Blanca, tia de Aris, que lamentam a tragédia culinária, mas sugerem que os meninos vão à padaria para comprar pães como elemento substituto do bolo.



4.2. A padaria e a assimetria do olhar

Superado o primeiro colapso motor, a narrativa desloca os personagens para um espaço público de consumo: a padaria. Se na cena anterior a tensão residia na invasão do espaço privado, aqui ela se localiza na divergência de focos de atenção. A *mise-en-scène* constrói uma coreografia visual assimétrica que define as posições de poder e de desejo na relação nascente.

Enquanto caminham e escolhem os pães, Aristóteles comporta-se como o sujeito pragmático da ação. Seus movimentos são

orientados para a tarefa: ele examina os produtos, comenta sobre a qualidade do pão e interage com o ambiente físico. Ele opera na frequência da “desatenção civil”, ocupando o espaço com a naturalidade de quem não se sente vigiado. Temo, por outro lado, abandona quase completamente o interesse pelo cenário. A câmera captura insistentemente seu olhar, que praticamente não se dirige aos pães, mas fixa-se no rosto e nos gestos de Aristóteles (figura 3) enquanto fala sobre quem são seu pai e seus irmãos.

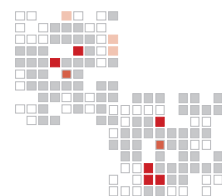
Figura 3 – Temo estabelece uma relação de cumplicidade com Aris



Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.

Brooks (1976) nos recorda que, no melodrama, o que é dito verbalmente muitas vezes é apenas uma cobertura superficial para a verdadeira mensagem, que é transmitida pelo sistema não verbal. O diálogo nesta cena é trivial, fala-se de vizinhança e de comida, mas o “texto da mudez” grita por meio dos olhos de Temo. O olhar fixo funciona aqui como a única válvula de escape possível para um desejo que, segundo Sedgwick (2008), não pode se fazer palavra.

A centralidade do olhar na construção do vínculo amoroso remete àquilo que Jean Rousset (1981) sistematizou como a “cena de primeira vista” (*scène de première vue*). Ao analisar a estrutura do romance ocidental, o autor identifica o *coup de foudre* não somente como um evento emocional, mas também como um operador narrativo rigoroso, marcado pela súbita imobilidade, pela troca de olhares (*l'échange*) e pelo efeito de fatalidade que reorienta o destino



dos personagens. No melodrama, essa convenção ganha contornos ainda mais dramáticos: como a palavra muitas vezes é insuficiente ou interdita, o “amor à primeira vista” precisa ser encenado como um evento de evidência visual absoluta. O *coup de foudre*, isto é, o instante que desencadeia a cristalização das virtudes no sujeito amado, converte-se, na ficção televisiva, em uma retórica da câmera, que deve capturar a materialidade do afeto antes mesmo que o personagem tenha consciência dela.

Essa assimetria do olhar institui uma dinâmica fundamental: Aristóteles é, nesse momento, o objeto do desejo alheio, mas permanece “cego” a essa condição, protegido por sua performance de heteronormatividade. Ele não vê que é visto. Já Temo é o sujeito do desejo, mas um sujeito silenciado. Seu olhar carrega o peso do segredo; é um olhar que consome a imagem do outro avidamente, aproveitando cada segundo de permissão social (a ida à padaria) para mapear o corpo amado sem ser descoberto. A direção da cena, ao privilegiar o ponto de vista de Temo (colocando o espectador na posição de cúmplice desse olhar), valida o sentimento homoafetivo não pelo discurso, mas pela insistência estética.

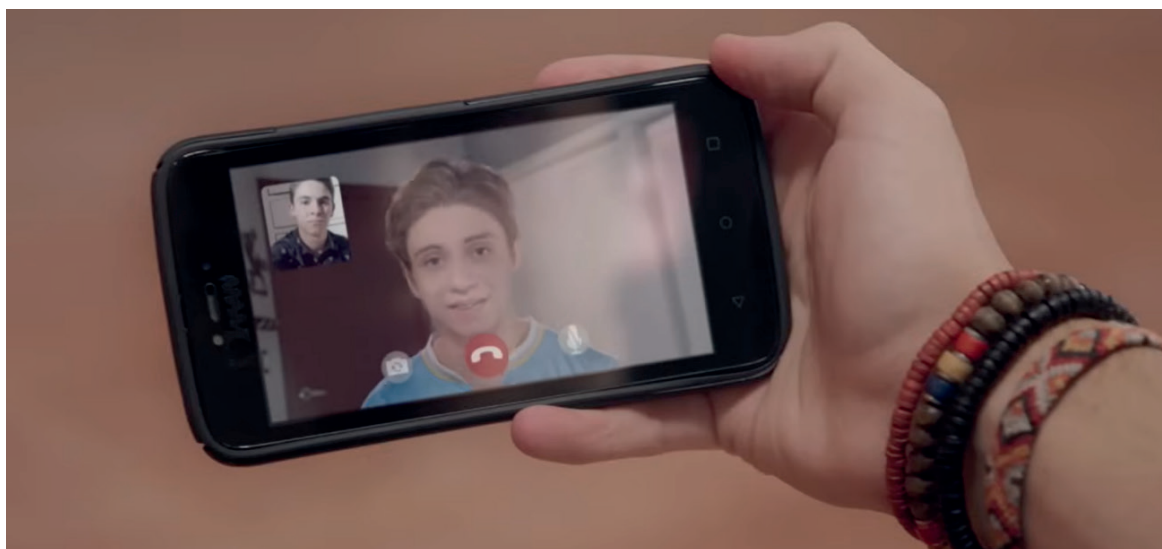
O público é convidado a sentir a intensidade do que Temo sente, simplesmente observando *como* ele olha.

4.3. O amigo confidente e a vigilância do armário

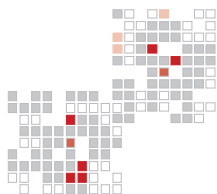
Enquanto o olhar de Temo na padaria operava no registro do implícito, a introdução do personagem Diego (Nicolás Caballero), amigo e confidente, funciona como o dispositivo narrativo que traz o segredo para a superfície do discurso. Em conversa de vídeo (figura 4), Temo desabafa sobre não querer morar no novo lar, enquanto Diego tenta ver o lado positivo: que ali ninguém o conhece e, portanto, não pode julgá-lo. A conversa é interrompida por Pancho, que entra no quarto de Temo e cumprimenta Diego, vociferando que o filho logo arrumará uma namorada na nova cidade.

Observando a fixação do pai de Temo em chamá-lo de “conquistador” e projetar no garoto a virilidade do arquétipo do homem heterossexual, Diego espera Pancho sair de cena para romper o silêncio com uma pergunta que estrutura todo o arco dramático subsequente: “Quando você pensa em contar ao seu pai?”.

Figura 4 – Diego e Temo conversam por chamada de vídeo



Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.



Esta linha de diálogo é fundamental porque insere, de modo verbalizado, a *epistemologia do armário* (Sedgwick, 2008). A pergunta revela que a homossexualidade de Temo não é um fato solitário ou desconhecido; ela já é uma verdade compartilhada entre pares (os amigos), mas que permanece interdita à autoridade familiar. O armário, para Sedgwick (2008), não é apenas um lugar de esconderijo, mas um regime de regulação da informação que molda todas as interações do sujeito. Temo não é apenas homossexual; ele é alguém que precisa gerenciar ativamente quem sabe e quem não sabe sobre sua vida, transformando sua existência em uma constante negociação política.

A resposta da direção a essa pergunta verbal é dada com o silêncio. O medo estampado no rosto de Temo ao ouvir a pergunta de Diego não é apenas vergonha; é o pavor da expulsão afetiva.

Assim, a narrativa constrói a complexidade do personagem: seu desejo por Aristóteles compete diretamente com seu amor e lealdade à figura paterna. O armário é a estrutura arquitetônica que ele ergue para tentar habitar esses dois mundos simultaneamente, adiando o momento inevitável em que a colisão entre a verdade do desejo e a Lei do pai fará essa estrutura ruir.

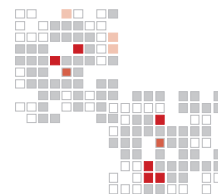
4.4. O interlúdio da van

Após a instauração da dúvida por Diego, a narrativa apresenta outra cena envolvendo Temo e o pai: a van da família López. A escolha deste veículo não é aleatória; ele funciona como uma alegoria móvel da estrutura familiar patriarcal e popular mexicana. Pancho ocupa o volante, o lugar de controle e direção, enquanto os bancos de passageiro uma prole numerosa, barulhenta e unida (figura 5).

Figura 5 – Reforço da estrutura familiar patriarcal e popular mexicana



Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.



A *mise-en-scène* desta breve sequência é saturada de códigos de “felicidade normativa”: há música, gritos de celebração, falas de “eu amo vocês” e uma coesão física inabalável. A van é a representação visual da “família perfeita” do melodrama: uma unidade autossuficiente que avança pela cidade protegida por sua própria união. Para Temo, que está envolvido nessa estrutura, a van representa o pertencimento.

Contudo, sob a ótica de Butler (2022), as normas de parentesco que sustentam essa imagem perfeita operam como uma ferramenta de exclusão. A “família perfeita” é, por definição, um espaço regulado pela repetição da norma, onde não cabem segredos ou desvios que ameacem sua coerência. Ao mostrar a alegria ruidosa do clã, a direção sublinha silenciosamente o preço do segredo de Temo: ser “diferente” (gay) significa, simbolicamente, tornar-se ininteligível para aquele grupo e ter de “descer da van”. O medo de contar ao pai, verbalizado por Diego na cena anterior, ganha aqui sua justificativa visual: o risco não é apenas a rejeição individual, mas a ruptura com a engenharia de felicidade coletiva que valida a existência dos sujeitos.

4.5. A sublimação pelo esporte

A estratégia de sublimação começa a ser desenhada na escola. Ao observar Aristóteles jogando basquete, Temo identifica no esporte um código de acesso ao mundo do vizinho, convertendo sua posição de espectador em tática de aproximação. Essa descoberta instrumentaliza a cena seguinte, no ambiente doméstico: ao recusar ajudar a irmã com a lição de casa sob a justificativa de que “vai jogar bola”, Temo

empunha a bola de basquete como um escudo semiótico. O objeto serve para validar sua saída perante o pai, Pancho, que imediatamente lê o gesto através da lente da heteronormatividade compulsória, brincando que o filho estaria, na verdade, indo atrás de alguma menina. O silêncio de Temo diante do comentário paterno é eloquente: operando a lógica do armário, ele não mente, mas permite que o equívoco do pai proteja seu verdadeiro intuito.

Munido desse álibi viril, ele se dirige à praça. Novamente em espaço público, a tensão acumulada entre o desejo privado (o olhar na padaria) e a ameaça de exclusão (a van) encontra sua válvula de escape. Aqui, vemos Aristóteles em seu habitat natural de performance: ele realiza uma *live* para suas redes sociais, construindo ativamente sua *persona* pública de jovem conectado e carismático. Ele está no controle de sua autoimagem, sobretudo após a recusa à sugestão de seu pai — de encontrar uma namorada e ir ao cinema.

A chegada de Temo rompe essa bolha digital (figura 6). Temo elogia o fato de o novo amigo já ter mais de 50 mil seguidores, ao passo que Aristóteles diz que “pouca gente o conhece como é de verdade”, aplicando, mais uma vez, a metáfora do silêncio — usa-se a ideia de quem se é “de verdade” para não revelar a orientação sexual. Quando o contato físico e a conversa direta ameaçam tornar a tensão erótica insustentável (o nervosismo, o silêncio constrangedor), a narrativa recorre a um dos mecanismos mais clássicos de regulação da masculinidade: o esporte. O convite para jogar basquete atua como uma estratégia de sublimação (figura 7).

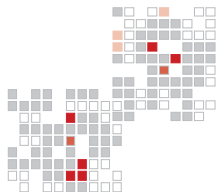


Figura 6 – Temo e Aristóteles conversam na praça

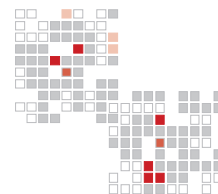


Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.

Figura 7 – Aristóteles e Temo jogam basquete na praça



Fonte: *Mi Marido Tiene Familia* (2017-2019). Captura de tela feita pelo autor.



Conforme aponta Connell (2005), o esporte organizado é historicamente um dos principais espaços de socialização da masculinidade hegemônica. Ele permite a intimidade física, o suor, o toque e a paixão, mas tudo codificado sob as regras da competição e da virilidade. Ao aceitar o jogo, Temo e Aristóteles adentram um “espaço seguro”. O basquete permite que eles interajam fisicamente e troquem olhares sem levantar suspeitas, pois seus corpos estão justificados pela atividade atlética. O esporte “limpa” o desejo, transformando-o em camaradagem viril. É a solução perfeita para o impasse melodramático: eles podem estar juntos e felizes, mas sem precisarem verbalizar o que sentem.

5 Considerações finais

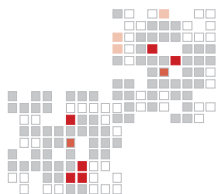
A análise do arco inaugural da relação entre Aristóteles e Cuauhtémoc em *Mi Marido Tiene Familia* permite constatar que a telenovela, longe de ser um gênero estático, demonstra uma notável plasticidade para absorver e negociar as tensões contemporâneas. Respondendo à nossa questão norteadora, observamos que a construção da irrupção do afeto homoafetivo em um contexto de interdição verbal não ocorre pela ausência de discurso, mas pela saturação de sentidos na dimensão não verbal. A narrativa opera com base no que Brooks (1976) denomina “texto da mudez”: onde a palavra “amor” é censurada pelo armário e pela moralidade diegética, o corpo, o objeto cênico e a montagem assumem a função de enunciar a verdade emocional.

Nossa decomposição analítica evidenciou três mecanismos principais nessa engenharia do silêncio. Primeiramente, o desarranjo do *habitus* (Bourdieu, 2017), materializado na

queda do bolo, serviu para inscrever o desejo como um evento físico incontrolável, validando o tropo do *coup de foudre* melodramático. Em segundo lugar, a assimetria do olhar (Brooks, 1976) na cena da padaria permitiu que a audiência acessasse a subjetividade de Temo, transformando o espectador em cúmplice do segredo e gerando empatia imediata. Por fim, a sublimação pelo esporte (Connell, 2005) demonstrou como a masculinidade hegemônica oferece “espaços seguros” (como o jogo de basquete) onde a intimidade pode florescer sob o álibi da competição.

É fundamental destacar a função pedagógica deste recurso comunicativo (Lopes, 2009). Ao justapor a angústia silenciosa de Temo à imagem ruidosa e normativa do “caminhão da família”, a obra não apenas expõe o drama individual, mas convida a nação a refletir sobre o custo da exclusão. A “epistemologia do armário” (Sedgwick, 2008) deixa de ser um conceito abstrato e torna-se uma experiência sensível para o público de massa: sente-se, esteticamente, o peso do silêncio que precede a confissão.

Conclui-se, portanto, que a gênese de *Aristemo* representa um refinamento da matriz melodramática (Martín-Barbero, 1988). A produção não precisou romper com a tradição para inserir a novidade; ao contrário, utilizou os códigos mais arcaicos do gênero, como o olhar fatal, o acidente e a música romântica, para legitimar uma existência historicamente marginalizada. O silêncio analisado nestas primeiras cenas não é um vazio; é a fundação tensa e vibrante sobre a qual, nos capítulos futuros, as palavras poderão ser finalmente ser pronunciadas.



REFERÊNCIAS

- Ariès, P. (2021). *História social da criança e da família* (D. Flaksman, Trad.; 2. ed.). LTC.
- Beauvoir, S. de. (1970). *O segundo sexo* (S. Miliet, Trad.). Nova Fronteira.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: uma introdução* (R. Gregoli, Trad.). Editora da Unicamp; Editora da USP.
- Bourdieu, P. (2017). *A dominação masculina* (M. H. Kühner, Trad.; 15. ed.). Bertrand Brasil.
- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination: Tales of the self in fiction in drama*. Yale University Press.
- Butler, J. G. (2018). *Television: Visual storytelling and screen culture* (5. ed.). Routledge.
- Butler, J. (2022). *Desfazendo gênero* (C. Rodrigues, Trad.). Editora Unesp.
- Calligaris, C. (2014). *A adolescência*. Publifolha.
- Connell, R. (2005). *Masculinities* (2. ed.). University of California Press.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (A. R. Lessa & H. P. Cintrão, Trans.; 4. ed.). Edusp.
- Hergesel, J. P. (2025a). Assexualidade em Travessia: análise de cena da telenovela pela perspectiva da telepoética. *E-Compós*, 28, 1–20.
- Hergesel, J. P. (2025b). Use of stylistic resources for the construction of deviant characters in telenovelas: an analysis of Rudá, from Travessia [“The Path”]. *Observatorio (OBS*)*, 19(2), 188–208.
- Lopes, M. I. V. de. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, 3(1), 21–47.
- Louro, G. L. (1997). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (6. ed.). Vozes.
- Martín-Barbero, J. (1988). Matrices culturales de la telenovela. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2(5), 137-164
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Orozco Gómez, G. (2006). La telenovela en Mexico: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?. *Comunicación y Sociedad*, 6(1), 11–35.
- Pucci Jr., R. L., Gosciola, V., Ferraraz, R., Magno, M. I. C., Silva, G. J. A., Perri, G., & Nascimento, T. C. (2013). Avenida Brasil: o lugar da transmediação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In M. I. V. de Lopes (Org.), *Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira* (pp. 75–131). Sulina.
- Rousset, J. (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*. José Corti.
- Sampaio, R. C., Sabbatini, M., & Limongi, R. (2024). *Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa: um guia prático para pesquisadores*. Intercom.
- Sedgwick, E. K. (2008). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

Artigo enviado em 06/01/2026 e aceito em 25/06/2026.

