

O AMOR SÁFICO JUVENIL NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: ANÁLISE ESTILÍSTICA DE *EUPHORIA*

The young sapphic love in serial television fiction: stylistic analysis of Euphoria

El amor sáfico juvenil en la ficción televisiva seriada: análisis estilístico de Euphoria

Julia Araujo de Lima¹

João Paulo Hergesel²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i33.15498

Resumo: Este artigo tem como objetivo compreender os recursos estilísticos utilizados na série *Euphoria* para a construção do romance entre Rue e Jules. De caráter qualitativo e abordagem descritivo-interpretativa, esta pesquisa adotou como metodologia a revisão teórica dos estudos de gênero e a análise estilística. Os resultados apontaram que o amor sáfico juvenil foi construído de maneira progressiva, da amizade à paixão, com auxílio especialmente da movimentação de câmeras, das cores e dos diálogos.

Palavras-chave: Estudos de televisão. Ficção seriada. Teoria queer. Análise estilística. *Euphoria*.

Abstract: This article aims to understand the stylistic resources used in the series *Euphoria* to build the romance between Rue and Jules. Of a qualitative nature and descriptive-interpretive approach, this research adopted as methodology a theoretical review of gender studies and stylistic analysis. The results indicated that the youthful sapphic love was built progressively, from friendship to passion, with the aid of camera movements, colors, and dialogues.

Keywords: Television studies. Serial fiction. Queer theory. Stylistic analysis. *Euphoria*.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo comprender los recursos estilísticos utilizados en la serie *Euphoria* para la construcción del romance entre Rue y Jules. De carácter cualitativo y enfoque descriptivo-interpretativo, esta investigación adoptó como metodología la revisión teórica de los estudios de género y el análisis estilístico. Los resultados señalaron que el amor sáfico juvenil fue construido de manera progresiva, de la amistad a la pasión, con la ayuda especialmente de los movimientos de cámara, los colores y los diálogos.

Palabras-clave: Estudios televisivos. Ficción seriada. Teoría queer. Análisis estilístico. *Euphoria*.

¹ Mestra, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas – SP, Brasil. julia.araujolima@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1527-3581>

² Doutor, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas – SP, Brasil. joao.hergesel@puc-campinas.edu.br | <https://orcid.org/0000-0002-1145-0467>

Introdução

Investigar o início do amor sáfico na ficção televisiva surgiu da necessidade e do desejo de contribuir para a comunidade acadêmica com um trabalho dedicado à inclusão e compreensão da comunidade LGBTQIAPN+, mesclando as experiências pessoais relacionadas à descoberta da sexualidade e aos relacionamentos afetivos ao longo dos anos. Considerando o impacto significativo das plataformas de *streaming*, decidimos focar nossa análise na série *Euphoria*, disponibilizada no HBO Max. A escolha se justifica não apenas pela popularidade da série, mas também pela sua capacidade de abordar temas complexos relacionados à juventude, à sexualidade e à identidade.

Euphoria, lançada em 2019, dirigida por Sam Levinson, mergulha nas vidas de adolescentes enfrentando questões como drogas, relacionamentos, amizades, traumas, sexo, *bullying* e inseguranças. Com uma narrativa que envolve diversos personagens, a série conquistou a atenção do público e recebeu reconhecimento, incluindo prêmios para a atriz Zendaya. A série, ao abordar questões como a descoberta da identidade sexual e os relacionamentos afetivos, proporciona uma reflexão rica sobre as relações socioculturais contemporâneas. Destaca-se a relevância da série, que se tornou popular no Brasil, sendo elogiada por sua conexão com as gerações mais jovens e por abordar temas como drogas, *bullying* e sexualidade na adolescência.

Este artigo tem como objetivo compreender os recursos técnicos utilizados na construção da linha de enredo direcionada para o romance entre as protagonistas Rue Bennett, interpretada por Zendaya, e Jules Vaughn, a garota transgênero e nova moradora da cidade interpretada por Hunter Schafer. Dessa forma, a pesquisa também se propõe a preencher uma lacuna identificada no cenário acadêmico, uma vez que até a redação deste trabalho não foram encontrados estudos dedicados integralmente à poética da série *Euphoria*.

Destaca-se, ainda, que este trabalho é um recorte – revisto, atualizado e ampliado – da dissertação de mestrado “Relações sáficas na ficção seriada contemporânea: análise narrativa e estilística de *Euphoria*”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, em fevereiro de 2022. O projeto de pesquisa foi contemplado com Prêmio de Mérito Científico no II Postgraduate Meeting, evento promovido pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão da PUC-Campinas. A pesquisa recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O amor sáfico: reflexões embasadas na teoria *queer*

As primeiras formulações teóricas sobre gênero datam do século XVI e emergiram de diversas abordagens, incluindo perspectivas biológicas, filosóficas, religiosas e científicas. De Tilio (2014) explica que, nesse período, o conceito de gênero estava intrinsecamente ligado a noções fundamentais sobre a natureza humana. As teorias predominantes no século XIX, por exemplo, sustentavam que gênero e sexualidade eram determinados pelos sexos biológicos.

Nesse contexto, os homens eram frequentemente concebidos como seres biologicamente superiores, associados à força e ao domínio, enquanto as mulheres, devido às suas características físicas percebidas como menos robustas, eram frequentemente atribuídas com características de sensibilidade e incumbidas dos papéis de cuidado e organização do grupo. Essa dinâmica, segundo De Tilio (2014), contribuiu para estabelecer um controle social, onde os homens detinham certa autoridade sobre as mulheres, assumindo responsabilidades como caça e proteção.

Este paradigma de binarismo de gênero e sexualidade, que categoriza rigidamente as pessoas com base em noções binárias de masculino e feminino, foi amplamente difundido e perpetuado ao

longo de gerações. Qualquer desvio dessas normas era frequentemente considerado como um desvio comportamental ou uma patologia, como era o caso das pessoas transgênero. O binarismo de gênero e sexualidade funcionou – e continua a funcionar – como um mecanismo de regulação do comportamento e da identidade dentro da sociedade, marginalizando aqueles que não se encaixam nessas categorias predefinidas.

Foucault (1979) introduziu o conceito de “dispositivo da sexualidade” para descrever o conjunto complexo de discursos, instituições e práticas que regulam e normatizam a sexualidade e a identidade de gênero. Ele destaca que este dispositivo não se limita apenas aos aspectos médicos ou legais, mas permeia todos os aspectos da vida social, moldando percepções e comportamentos.

Derrida (1973), por sua vez, introduz o conceito de “suplementaridade”, argumentando que os significados dentro de um sistema dependem tanto da presença quanto da ausência. Assim, a definição de heterossexualidade só é possível em relação à existência do que não é heterossexual, demonstrando a interdependência e a contingência das categorias de gênero e sexualidade.

Essa influência do binarismo de gênero e sexualidade sobre as interações sociais foi profundamente enraizada nas teorias do século XX, que enfatizavam a masculinidade como sinônimo de poder e dominação, e a feminilidade como associada à submissão e fragilidade. No entanto, com o advento dos estudos feministas e as contribuições da Psicanálise e da Antropologia, começaram a surgir outras concepções de gênero e sexualidade.

A historiadora Joan Wallach Scott, como recorda De Tilio (2014), foi uma das primeiras a teorizar sobre a construção social do gênero, argumentando que este é um conjunto dinâmico de significados construídos nas relações de poder que sustentam as interações entre homens e mulheres. No entanto, mesmo com suas contribuições, Scott não rompeu completamente com o binarismo biológico.

Para superar as limitações do binarismo de gênero e sexualidade, surgiram as teorias pós-modernas, representadas por figuras como Butler (1999) e Sedgwick (1985). Essas teóricas, fundamentadas nas ideias de Foucault e Derrida, propuseram uma abordagem mais fluida e contingente do gênero e da sexualidade.

Giddens (2002) contextualiza a modernidade como o conjunto de instituições e padrões de comportamento que surgiram na Europa após o declínio do feudalismo; no século XX, essa modernidade foi profundamente marcada por dois fenômenos-chave: a industrialização e o capitalismo. O autor argumenta que o “eu” e a “sociedade” estão interconectados, e nossas identidades são moldadas pela influência dos contextos sociais em que estamos inseridos. Essa perspectiva encontra eco nas contribuições do sociólogo polonês Bauman (1999), que descreve as identidades individuais como fluidas e em constante transformação, negando a existência de identidades fixas ao longo da vida.

Nesse contexto, emerge a teoria *queer* como uma abordagem que desafia as concepções tradicionais de identidade, sujeito, e sexualidade, questionando a binaridade e a hegemonia da heterossexualidade. Originada do diálogo entre os estudos culturais norte-americanos e o pós-estruturalismo francês, essa teoria propõe uma análise crítica das normas sociais e das relações de poder que as sustentam. Um exemplo é o trabalho de Sedgwick (1985), que examina os triângulos amorosos nos romances do século XIX e sua relação com a dominação feminina e a supressão dos relacionamentos homoafetivos masculinos.

Sedgwick (1985) argumenta que essa dinâmica patriarcal, fortemente enraizada na sociedade, promove a heterossexualidade como norma, resultando em um sistema que reprime tanto a

homossexualidade quanto as mulheres. Essa repressão é uma manifestação do mesmo sistema de opressão que subjuga as mulheres e mantém estruturas de poder baseadas na dominação masculina.

A homossexualidade feminina, por sua vez, foi vista de maneira sexualizada durante muito tempo, muitas vezes como um meio de agradar homens heterossexuais. Adriana Agostini (2020, p. 26) ressalta que “a alteração na ordem das letras [trazendo o L para o início da sigla LGBT] é um movimento claro dos grupos de militância homossexual para dar mais visibilidade às mulheres lésbicas”. Ela busca refutar a noção de invisibilidade lésbica, destacando a emergência de produções audiovisuais que transformam o invisível em visível.

No contexto histórico, os primeiros registros de relacionamentos entre mulheres remontam à Grécia Antiga, com Safo, que viveu na ilha de Lesbos e mantinha relações amorosas e sexuais com outras mulheres. Embora os poemas de Safo, endereçados a suas amantes, tenham sido censurados, foi a partir de seu nome que surgiu o termo “lésbica”.

Agostini (2020) também menciona outras figuras lésbicas importantes para a construção da identidade feminina e homossexual, ressaltando como sua representação em produções cinematográficas, audiovisuais e literárias tem sido fonte de empoderamento para mulheres homossexuais. Além das relações amorosas entre mulheres na Grécia Antiga, a autora aponta passagens religiosas, como a relação entre Lilith e Eva descrita no Talmud, e o relacionamento entre Noemi e Rute registrado no Livro de Rute na Bíblia, como indícios de reconhecimento de relacionamentos lésbicos em contextos históricos e religiosos.

Ao longo da Idade Média, especialmente nos conventos de monjas, os relacionamentos entre mulheres eram comuns e registrados na literatura lésbica medieval. Nos anos 1920 e 1930, as mulheres frequentavam reuniões exclusivas e as noites parisienses, marcando um período conhecido como

“academia de mulheres”, que não apenas representava um local de diversão, mas também oferecia apoio emocional e financeiro, fortalecendo laços afetivos e rompendo com normas sociais vigentes. Nos Estados Unidos, o desejo pelo mesmo sexo tornou-se associado à sofisticação, gerando o termo “lesbian chic” e refletindo certa independência feminina.

A cultura *butch/femme*, mais comum entre mulheres negras e originada em contextos como a cultura carcerária, também é explorada por Agostini (2020), que destaca como a lésbica *butch*, com características e comportamentos mais masculinos, conquistou visibilidade política, enquanto a lésbica *femme*, com traços mais femininos, manteve estereótipos de delicadeza e feminilidade. No entanto, essa visibilidade não se reflete igualmente em todos os meios, como no das representações ficcionais, o que impacta nos direitos políticos das lésbicas. Essas representações ficcionais são abordadas por Agostini (2020) com o conceito de “lesbolândia”.

O termo “lesbolândia” refere-se às representações de lesbianidade, explícitas ou não, que permearam o cinema e a televisão ao longo das últimas décadas. Agostini (2020) revisita essas representações, observando como as personagens lésbicas foram evoluindo ao longo do tempo em termos de frequência de aparições, aparência, interações com outras personagens e aceitação de suas orientações sexuais. É este caso de relacionamento sáfico contemporâneo que observamos em *Euphoria*.

Complementando a discussão, Bento (2012), ao abordar a questão do sujeito transexual, aquele que não se identifica com o gênero atribuído ao seu nascimento, surge a incongruência com os padrões sociais preestabelecidos pelo binarismo. A autora salienta que, no século XX, disciplinas como Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise categorizaram como doença as pessoas que reivindicavam o reconhecimento social do gênero com o qual se identificavam. Ela propõe uma compreensão da

transexualidade como uma experiência identitária, caracterizada por um confronto com as normas binárias de gênero, inserindo-se no domínio da sexualidade.

Ao resgatar a presença dos corpos transfemininos, Oliveira (2021), mostra como eles foram historicamente marginalizados e frequentemente apagados nas representações artísticas. Segundo a autora, figuras trans eram frequentemente associadas a divindades e mitologias, como observado em várias culturas, incluindo as religiões africanas e indianas, em que corpos que transcendiam o binarismo de gênero eram celebrados como sagrados. No entanto, com a imposição de normas cisgêneras e heteronormativas europeias, essas representações passaram a ser vistas sob uma lente de patologização e criminalização.

Ainda de acordo com Oliveira (2021), na história da arte ocidental, a cisgeneridade branca heterossexual foi estabelecida como a norma, resultando na exclusão sistemática de corpos trans das narrativas artísticas principais. Esse apagamento contribuiu para a perpetuação de preconceitos e estereótipos, enquanto as poucas representações que perseveraram muitas vezes reforçavam ideias de inferioridade ou eram utilizadas para fins sensacionalistas, como exemplificado na exposição visual de figuras trans em jornais e outras mídias da época em contextos que buscavam menosprezá-las.

No cenário audiovisual contemporâneo, a representação de pessoas trans tem se afastado de papéis estereotipados e marginalizados, refletindo uma resistência contra a cisnormatividade hegemônica que historicamente definiu e limitou suas narrativas. M. Silva (2023) argumenta que a cisgeneridade, enquanto regime de poder, desenvolveu um “olhar cis” que naturaliza classificações e estigmatizações, relegando pessoas trans a figuras bestiais e quase zoológicas. Contudo, em resposta a essa representação desumanizante, as pessoas trans têm se afirmado como protagonistas de suas próprias histórias, recusando-se a serem meros figurantes ou estereótipos.

Segundo a autora, esse movimento é parte de uma “máquina de guerra” semiótica e existencial que desafia a norma cisgênera, buscando reescrever nas lacunas históricas e afirmando-se como sujeitos plenos na esfera pública. Assim, a presença cada vez mais assertiva de pessoas trans no audiovisual reflete um desejo de vida e uma ética travesti que tensiona as normas estabelecidas, desinformando e desterritorializando os corpos e gêneros para criar realidades e narrativas inéditas no espaço cultural e midiático (Silva, M., 2023).

Voltando ao estudo de Bento (2012), a autora explora também o papel das tecnologias na predefinição dos gêneros. Ela observa que, quando uma mulher está grávida, há uma ansiedade em torno da revelação do sexo do bebê, desencadeando uma série de expectativas e suposições sobre um corpo que ainda está em desenvolvimento. Como apontado por Preciado (*apud* Bento, 2012, p. 33), essa revelação do sexo “evoca um conjunto de expectativas e suposições em torno de um corpo que ainda é uma promessa”. Antes mesmo do nascimento, múltiplas especulações emergem sobre a criança: se for menina, espera-se que goste de rosa e seja delicada; se for menino, espera-se que goste de azul e seja viril. Quando uma criança percebe que seu corpo difere dessas expectativas sociais, surgem dúvidas e medos.

Bento (2012, p. 33) argumenta que “a materialidade do corpo só adquire vida inteligível quando se anuncia o sexo do feto”. Ela descreve essa rede de pressuposições sobre corpos ainda não nascidos como corpos sexuados, moldados pelas normas de gênero. Assim, a frase “é um menino/uma menina” torna-se uma tecnologia sofisticada que cria expectativas em torno desse corpo, contribuindo para a construção de masculinidades e feminilidades associadas aos órgãos genitais.

Falando especificamente das relações sáficas nas narrativas, Chassot (2023) classifica a literatura sáfica como uma subcategoria da literatura homoafetiva e explica que ela se refere a obras que

exploram as relações românticas e sexuais entre mulheres, abrangendo não apenas as lésbicas, mas também bissexuais, pansexuais e outras identidades não heterossexuais. Para a autora, a literatura sáfica tem existido ao longo da história, mas sua visibilidade e aceitação têm evoluído, especialmente a partir do século XX, com autoras como Virginia Woolf e obras como *Carol*, de Patricia Highsmith, que retratam essas relações de maneira positiva.

Ao focar na representatividade sáfica no audiovisual, K. Silva (2023) centra seu olhar em personagens negras que fogem dos estereótipos tradicionais. Para a autora, por exemplo, Kat Edison, de *The Bold Type*, é uma líder confiante, ocupando um papel de protagonismo que desafia a ideia de que mulheres negras estão sempre em posições secundárias. Sua jornada de autodescoberta como bissexual, assim como a de Fabiola Torres em *Eu Nunca*, que se afirma lésbica, são narrativas que exploram suas sexualidades sem reduzi-las a isso. Ambas têm redes de apoio positivas e interesses diversos – Kat é politicamente engajada e ambiciosa, enquanto Fabiola é apaixonada por robótica –, afastando-se do estereótipo de rejeição.

O amor sáfico, por conclusão, refere-se ao afeto e às relações românticas entre mulheres, destacando a intimidade e a conexão emocional fora da normatividade heterossexual. No contexto artístico e midiático, como discutido por autoras como Albuquerque (2022), ele é representado por meio de narrativas que evitam a hipersexualização e focam na expressão autêntica dos sentimentos e vivências das mulheres sáficas, buscando criar imaginários possíveis que valorizam o afeto e a diversidade dentro das relações, contrastando com as representações tradicionais que frequentemente invisibilizam ou distorcem essas experiências.

Caminhos metodológicos: estudos de poética televisiva

Os estudos de televisão e televisualidades são fundamentais para compreender a evolução desse meio de comunicação desde os primórdios, quando as transmissões eram rudimentares, até a complexidade das produções contemporâneas. Ao adaptar os conceitos de poética cinematográfica (Bordwell, 2008; 2013) para a televisão, Butler (2010; 2018) propõe o termo “telepoética”, destacando que a poética não é apenas formalismo, mas uma compreensão do resultado de um processo de construção, em que o estilo é a manifestação física do tema e da narrativa, sempre culturalmente situados. Em diálogo com o autor, Hergesel (2019, p. 74-75) explica:

[...] a análise estilística se dedica a investigar os aspectos expressivos que compõem determinada peça; no caso dos meios audiovisuais, podemos relacionar: os registros de câmera (movimentação, angulação, resolução, etc.), os detalhes da *mise-en-scène* (enquadramento, cenário, iluminação, posicionamento de atuação, encenação, figurino, maquiagem, etc.); os componentes da trilha sonora (músicas, efeitos, falas, diálogos, etc.); e as representações sociais do contexto que circunda a obra.

Butler (2010; 2018) destaca a importância de uma análise estilística em quatro etapas: descritiva, interpretativa, avaliativa e histórica. A análise descritiva vai além da narrativa, incorporando elementos como posição de câmera, som e movimento. A análise interpretativa aprofunda a compreensão do estilo televisivo, explorando a inter-relação de elementos estilísticos. A análise avaliativa busca compreender os estilos de imagem e som, enquanto a análise histórica contextualiza as mudanças ao longo do tempo.

Como procedimento metodológico, realizamos uma análise estilística de *Euphoria* centrada na descrição e na interpretação. Para isso, fizemos a espectralidade integral dos episódios, selecionamos como recortes as cenas em que as personagens específicas interagem e buscamos

compreender como os recursos estilísticos contribuem para a construção do significado e impacto cultural.

Análise estilística do amor sáfico juvenil em *Euphoria*

O primeiro episódio de *Euphoria*, intitulado *Pilot*, nos introduz ao universo da série, apresentando as personagens e os cenários. Os acontecimentos são narrados por Rue e mesclados com os diálogos das outras personagens. Em determinado momento, ela encontra sua colega de escola Kat e vão juntas para a festa de Christopher McKay. Depois de alguns acontecimentos, Jules chega à festa para também encontrar Kat, porém um desentendimento com Nate a impede, fazendo com que ela vá embora.

Quando Jules está prestes a deixar a residência, entre os minutos 47:15 e 47:53, Rue se aproxima e diz que acompanhou o incidente que houve na cozinha. Elas se apresentam e Rue pergunta aonde ela está indo, ao que Jules responde que, provavelmente, para casa. Rue, então, questiona se pode ir com ela. A câmera foca as duas personagens em um plano aberto e, dessa maneira, é possível observar as reações de ambas as personagens nesse primeiro contato (Figura 1). Após dizerem seus nomes, elas apertam as mãos, em um gesto de cumprimento, e, depois que Jules concorda com a companhia, Rue sorri, e a cena corta.



Figura 1 – Rue e Jules na primeira conversa (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

Tal ação nos remete ao conceito de “homossocialidade”, postulado por Sedgwick (1985), que destaca não apenas o aspecto do desejo sexual, mas também a maneira como as relações moldam e definem a estrutura social ao longo da história. A autora observa que, enquanto a solidariedade entre mulheres pode ser vista como uma expressão de lesbianidade, no contexto masculino, essas relações frequentemente reforçam o patriarcado, perpetuando hierarquias e sistemas de dominação masculina sobre as mulheres.

A série trabalha com o jogo de cores durante todos os episódios, buscando traduzir os sentimentos das personagens, além de ajudar o telespectador a compreender melhor a cena em questão. Esse fenômeno acontece, pois, de acordo com a *Teoria das cores de Goethe*, existe um conceito chamado “efeito sensível-moral das cores”, que diz respeito aos efeitos que cada cor produz no ser humano. Nas palavras de Possebon (2009, p. 15) sobre o caso, “elas nos causam estados anímicos específicos e provocam em diferentes indivíduos sensações, reações e comportamentos similares”. Atualmente, a psicologia das cores (Heller, 2021) explica como o indivíduo reage quando exposto a determinada cor ou combinação de cor.

Em *Euphoria*, as cores são fortes e vivas nas cenas, e cada uma dessas cores transmite um sentimento. A cor roxa, por exemplo, é associada a elementos fantásticos e sobrenaturais, quando o personagem se desprende da realidade, e ao erotismo; vemos o predomínio dessa cor quando Rue se encontra sob o efeito de drogas ou quando nos deparamos com uma cena sexual. Já o azul, uma cor fria, está associado à verdade, ao racional, à calma, à tristeza e à introspecção, sendo esta positiva ou negativa. Vemos o azul presente nas cenas em que Rue trava a batalha contra o vício, já que as drogas lhe garantem alívio e felicidade momentânea. O vermelho e o rosa são associados ao amor, à paixão e ao desejo; vemos essas cores nas cenas em que Rue e Jules se encontram, transmitindo, portanto, o sentimento que as personagens nutrem durante a temporada.

Sendo assim, partindo da dimensão interpretativa, no primeiro momento descrito anteriormente, quando a câmera foca as duas personagens, podemos ver a predominância de uma cor mais quente, trazendo um sentimento de descontração para a primeira conversa do casal. Após o convite de Rue para Jules, percebemos que ambas ficam em silêncio, tendo apenas a música do ambiente da festa de fundo, indicando que as duas concordaram com o convite.

Na cena seguinte, vemos Rue e Jules no caminho para a casa. Observa-se, na composição dessa cena, a luz baixa e azulada, mostrando a tranquilidade da rua em que passam, bem como a tranquilidade do momento em si, em que ambas estão sozinhas e tendo o primeiro momento juntas. Logo de primeira, podemos observar que as mãos de Rue se entrelaçam na cintura de Jules, assim que as personagens montam na bicicleta (Figura 2).



Figura 2 – Jules e Rue na bicicleta (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

Outro elemento estilístico que constitui a cena são os movimentos em câmera lenta junto de uma melodia de instrumentos calma, que acompanha o caminho das personagens e dá um tom aconchegante a essa ocasião. Em um segundo momento, podemos observar o corte de câmera focando em Rue e em como ela aproveita a situação, passando um sentimento de segurança ao telespectador, ao encostar a cabeça nas costas de Jules.

Na próxima cena, a música cessa e voltamos a escutar o som ambiente. Jules abre a porta de sua casa, convidando Rue a entrar. Essa cena inicia com a câmera focando os pés das personagens e, depois, focando a Rue, que faz uma espécie de escaneamento da casa de Jules, ao olhar para cima e para os lados, notando um ambiente diferente do que estava acostumada. As cores retomam para um espectro mais frio, expressando uma sensação de quietude. A cena continua e as personagens sobem as escadas em direção ao quarto de Jules. Chegando à porta, Jules pede que Rue faça silêncio e elas entram no cômodo. No quarto, pode-se perceber um ambiente mais iluminado, acompanhando o dia que amanhece (Figura 3).



Figura 3 – Rue e Jules no quarto (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

Rue observa Jules trocar de roupa, de modo que se percebe o constrangimento da jovem enquanto a outra se despe. A garota dá um sorriso apertando os lábios e, logo em seguida, quando Jules tira a camiseta e fica apenas de sutiã, ela esbarra no espelho que está à sua direita e se desculpa pelo barulho. Pode-se entender esse constrangimento como um dos primeiros sinais de uma atração física por Jules – atração que, nos episódios futuros, irá se desenvolver e se transformar em um interesse amoroso.

A interação entre as garotas continua até o encerramento do episódio. Enquanto Jules estava na festa, ela acabou se acidentando com uma faca, o que causou um grande corte em seu braço. Enquanto estão sentadas na cama, Rue limpa cuidadosamente o ferimento do braço de Jules, enquanto ambas lançam olhares e sorrisos uma para a outra. Depois que Jules recebeu os devidos cuidados, as duas se deitam. Com o dia já amanhecido, elas se entreolham, e Rue coloca uma mecha de cabelo de Jules atrás da orelha, tocando carinhosamente em seu rosto. O episódio, então, é finalizado em câmera alta, plano zenital, com o foco na troca de carinhos entre as duas garotas.

A partir disso, podemos identificar o início da formação das imagens de lesbianidade, possibilitando iluminar a visibilidade lésbica na ficção televisiva seriada. Agostini (2020, p. 42) afirma que “uma imagem adquire significado exatamente na tensão entre os movimentos de quem a produz, suas características internas, seus canais de distribuição e nos movimentos de quem a recebe”. Desse modo, “é preciso considerar que o discurso da visibilidade lésbica tem esses circuitos comunicativos como questão, sendo também uma reflexão sobre dinâmicas culturais específicas que produzem e atribuem sentido a imagens” (Agostini, 2020, p. 42).

Já nesse primeiro episódio, a série ajuda a desconstruir a preparação dos corpos para uma vida condicionada à heterossexualidade. Como pontua Bento (2012), mesmo antes do nascimento, as crianças são inseridas em ambientes binários, onde a escolha da cor das roupas, dos brinquedos e dos espaços de convívio é determinada pelo sexo biológico. Diante de comportamentos que não se enquadram nas normas consideradas “normais”, as crianças enfrentam o que a autora denomina de “heteroterrorismo”, uma série de atitudes que reprimem comportamentos que desafiam a heterossexualidade.

Nesse contexto, as diferenças de gênero e sexualidade são vistas como meios de reforçar a própria heterossexualidade, como afirma Derrida (1973, p. 143): “a diferença gera aquilo que ela proíbe, tornando possível a própria coisa que ela torna impossível”. A transexualidade, nesse sentido, representa a “materialização do impossível” e transcende a capacidade de compreensão, pois não se encaixa na única possibilidade de construção de significados para a sexualidade e o gênero.

As declarações “isso não é coisa de menino/menina” são percebidas como um mecanismo de controle que produz e reforça os gêneros masculino e feminino, inibindo qualquer outra possibilidade de expressão de sexualidade e gênero. Essas verdades internalizadas reforçam a ideia de que apenas uma

forma de sexualidade é possível, normal e verdadeira: a heterossexualidade. Bento (2012) destaca que o gênero se manifesta por meio de vestimentas, gestos e olhares, sendo esses sinais exteriores responsáveis por dar visibilidade ao corpo e legitimar determinadas identidades de gênero, sendo considerados atos determinados pela natureza.

O corpo de Jules causa uma ruptura: um corpo nascido biologicamente com órgão genital masculino, mas que veste a máscara do que é socialmente considerado feminino (Figura 4). Quando se discute a transexualidade, ela é frequentemente marginalizada por não se enquadrar no que é socialmente considerado normal, desafiando a reprodução das normas de gênero e, conforme argumentado por Butler (*apud* Bento, 2012, p. 47), “explicitando o caráter excludente da categoria humano das pessoas que reconstroem suas posições identitárias, transitando e, portanto, negando a precedência explicativa do biológico”. Bento (2012, p. 47) sugere que “a verdade dos gêneros não está no corpo, como nos diz a experiência transexual, mas sim nas múltiplas possibilidades de construir novos significados para os gêneros”.



Figura 4 – Jules e Rue estão deitadas (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

No segundo episódio, a partir do minuto 09:04, vemos Rue de volta à escola, em seu primeiro dia depois de sair da reabilitação. A personagem está no refeitório, sentada em uma das mesas. A câmera nos apresenta a cena em um plano aberto e se aproxima do rosto de Rue enquanto ela olha para frente e abre um sorriso. No corte seguinte, o espectador pode ver o contentamento da garota, que está, na verdade, olhando para Jules, que se encontra do outro lado do pátio. Jules também sorri quando vê Rue (Figura 5), indicando que ambas estavam felizes em se encontrar no ambiente escolar.



Figura 5 – Jules sorri para Rue (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

A feminilidade de Jules nos leva à proposta de Bento (2012) para uma (re)análise dos corpos sob a perspectiva do isomorfismo e do dimorfismo. O isomorfismo concebe a existência de dois corpos radicalmente opostos, nos quais os comportamentos de gênero são explicados a partir dessa dualidade. A autora destaca como, nesse modelo, a vagina é vista como um pênis invertido, e o útero como o escroto feminino, ilustrando uma visão igualitária entre os corpos feminino e masculino.

Por outro lado, o dimorfismo, um modelo que idealiza a masculinidade como superior à feminilidade, estabelece que apenas os gêneros masculino e feminino são possíveis. Bento (2012) enfatiza a dificuldade de compreender a transexualidade quando se presume a existência de um único tipo de corpo, já que o dimorfismo impulsionou uma narrativa social em que um gênero é considerado superior ao outro, marginalizando quaisquer expressões que desafiem essa narrativa.

A maquiagem e o figurino de Jules funcionam narrativamente de modo semelhante aos brinquedos da vida real, considerados por Bento (2012) como “próteses identitárias” que servem como dispositivos para determinar o que é considerado feminino e masculino. Ela destaca que “o sexo é aquilo que alguém tem ou uma descrição estática. O sexo é uma das normas pela qual se torna viável, qualificador de humanidade e matéria corpórea” (Bento, 2012, p. 37). Assim, a transexualidade representa uma ruptura com a ideia de que os seres humanos estão predestinados a cumprir os desejos de suas estruturas corpóreas, desafiando o processo de produção das normas sociais reguladoras.

Ainda nessa cena, temos Rue narrando alguns pensamentos enquanto tudo acontece. A personagem menciona que fez uma nova melhor amiga e que, pela primeira vez desde sair da reabilitação, está se sentindo bem em relação ao mundo. Portanto, quando juntamos as falas (o roteiro) com a movimentação de câmera (elemento estilístico) e nos baseamos nas considerações de Butler (2010), é possível inferir que ter conhecido Jules fez com que um sentimento diferente surgisse na garota.

No terceiro episódio, intitulado *Made you look*, durante um ato de carinho e, para garantir a Rue que estava tudo bem, Jules levanta da cama e a toma em um abraço amigável. Após ambas dizerem “eu te amo”, elas se afastam e a câmera foca Rue; logo depois, há um corte que foca Jules, que encara

a garota com um sorriso nos lábios. Em seguida, a câmera volta a dar foco para as personagens juntas: as testas se tocam e as duas se encaram em silêncio. Jules diz para Rue que odeia todas as pessoas do mundo, menos ela. Rue, então, em um ato corajoso, beija Jules (Figura 6); porém, logo após isso, ela pede desculpas e sai da casa da amiga, deixando-a sem reação. As garotas protagonizam um beijo tímido, mas que demonstra um sentimento que cresceu ao longo do tempo em que passaram juntas.



Figura 6 – Rue beija Jules (*Euphoria*, 2019, captura de tela)

A partir da análise desses três primeiros episódios, podemos entender que o relacionamento se construiu progressivamente, mas que, desde o primeiro contato das garotas, um sentimento de interesse surgiu, indo em direção, portanto, do primeiro beijo e das declarações verbais de que existia um sentimento mútuo. Antes de Rue e Jules, podemos elencar referências de casais de mulheres na história da ficção que contribuíram para o surgimento dessa história, como: Christina e sua dama de companhia, em *A rainha Christina* (1933); Miriam Blaylock e Dra. Sarah Roberts, em *Fome de viver* (1983); Luce e Rachel, em *Imagine eu e você* (2005); além de diversas outras referências cinematográficas.

De acordo com Agostini (2020), temos a formação de uma figura de lesbianidade, porém, diferentemente dos casais que já foram retratados no cinema, em que o relacionamento e a sexualidade eram velados, temos, em *Euphoria*, essas questões expostas, mas sem estarem como centro na trama, pois existem outros assuntos ao longo dos episódios que se tornam muito mais relevantes, como o vício em drogas, os problemas de relacionamento amorosos e familiares, entre outros.

No episódio quatro, destacamos as cenas finais, em que Jules e Rue dormem juntas. Enquanto Jules se troca, Rue pergunta se está tudo bem e como foi o encontro com o garoto que conheceu no aplicativo, ao que ela responde que ele era um pouco diferente das fotos, com os olhos marejados e a voz embargada de choro. Rue, então, a abraça em um sinal de conforto e ambas se deitam na cama.

O encontro de Jules com um garoto fomenta a discussão sobre heterossexualidade (ou bissexualidade) do sujeito trans. A noção de masculino e feminino, colocadas em xeque, conduz a uma reflexão sobre as definições de homem e mulher considerados “verdadeiros”, conforme problematiza Bento (2012), e como tais conceitos derivam da própria definição de homens e mulheres transexuais. Dessa forma, a sociedade estabelece a heterossexualidade, juntamente com os gêneros masculino e feminino, como normativos, enquanto a transexualidade desafia essa normatividade, revelando discrepâncias com os padrões de gênero fundamentados na heterossexualidade. Butler (1990) argumenta que são as normas de gênero que determinam o que é considerado “real”.

Alguns segundos depois, Rue puxa o rosto de Jules e elas se entreolham. Rue faz carinho no cabelo de Jules e a beija na testa, perguntando se ela está realmente bem. Jules balança a cabeça de maneira negativa, e a cena corta para um plano rotatório, com uma música instrumental de fundo. Vemos diversos momentos das garotas juntas, que aconteceram durante os episódios anteriores, até que, em uma das voltas, podemos ver as duas dando um beijo caloroso e carinhoso (Figura 7).



Figura 7 – Rue abraça e beija Jules (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

Avançando para o último episódio, já no minuto 50:55, vemos as garotas ainda com as roupas da festa; porém, caminham de mãos dadas, segurando malas e indo em direção a uma estação de trem. Jules demonstra um ar de confiança e certeza do que está prestes a fazer, enquanto em Rue vemos um ar de medo e hesitação. Rue diz para a companheira que a ideia não é boa e que está preocupada com a reação da mãe e da irmã. Jules tenta acalmá-la, dizendo que elas podem ligar para os familiares e avisar que está tudo bem. Ela sobe no trem, segurando a mão de Rue; no entanto, a garota hesita mais uma vez, ficando do lado de fora do transporte. Rue encara Jules com os olhos cheios de lágrimas e, apenas com esse olhar, Jules entende que Rue não seguirá nessa aventura. Jules tenta convencê-la, pedindo por favor, beijando sua mão e dizendo que a ama. A partir desse ponto, a cena é cortada, e vemos a câmera fazer o movimento da saída do trem, enquanto assistimos Rue parada na plataforma, entendendo que Jules embarcou e que ela decidiu ficar (Figura 8).



Figura 8 – Rue parada na plataforma (*Euphoria*, 2019, captura de tela).

Nas cenas seguintes, vemos uma retrospectiva dos momentos de Rue, desde o seu abuso com drogas até os momentos que ela passa com Jules, com trocas especiais, carícias e beijos, como se a garota recordasse os momentos ruins e bons pelos quais passou durante o ano. Fim da temporada.

Considerações finais

Ao longo das décadas desde a revolução de Stonewall em 1969, a comunidade LGBTQIAPN+ continua a lutar por sua representatividade e reconhecimento de direitos na sociedade contemporânea, estendendo-se aos domínios acadêmicos e às produções audiovisuais. Esta pesquisa buscou contribuir para os estudos LGBTQIAPN+, analisando a representação de um casal sáfico em uma série de ficção seriada.

Ancorados em teorias de gênero e sexualidade, exploramos o dispositivo de sexualidade teorizado por Foucault (1979), que delineou um modelo de controle de corpos na sociedade, posteriormente cristalizado no binarismo de gênero. A teoria *queer*, como defendidas por Sedgwick

(1985) e Bento (2008), emergiram para desafiar esse padrão, destacando a multiplicidade de gêneros e sexualidades possíveis na sociedade.

Apoiamos nossa análise nos estudos de Agostini (2020) sobre a formação de imagens ficcionais lésbicas na televisão e no cinema, destacando a importância dessas representações para uma comunidade em busca de visibilidade e direitos. Ao aplicar esses conceitos à série *Euphoria*, observamos a progressiva construção do amor sáfico do casal Rue e Jules.

Os episódios revelaram como a representação do relacionamento entre essas jovens se desenvolveu, inicialmente marcado por uma amizade que evoluiu para uma paixão intensa. A análise de cenas específicas, seguindo os princípios teóricos de Bordwell (2008; 2013) e Butler (2010; 2018), permitiu compreender a influência da televisão na construção de identidades e na representação de relacionamentos LGBTQIAPN+.

A relação entre Rue e Jules, embora marcada pela dependência química de Rue, revelou uma representação progressista e positiva da comunidade LGBTQIAPN+. A paixão e o amor entre as personagens foram retratados como recíprocos e verdadeiros, destacando a naturalidade desses relacionamentos. A transexualidade de Jules e a relação do casal foram tratadas como elementos secundários, enfatizando a normalização e aceitação dessas identidades na narrativa.

Portanto, concluímos que a representação do casal sáfico em *Euphoria*, embora situada em um contexto de desafios individuais, reflete uma trajetória de prosperidade para a comunidade LGBTQIAPN+, que encontra espaço na narrativa televisiva para explorar suas vivências e relacionamentos sem estigmas ou proibições. O foco principal permanece na abordagem dos desafios enfrentados pelos adolescentes e em suas relações interpessoais, evidenciando a evolução positiva na representação da diversidade sexual na mídia televisiva.

Referências

- Adorno, T. W. (1954). Television and the mass culture patterns. *Quarterly of Film, Radio and Television*, 8, University of California Press.
- Albuquerque, C. P. (2022). *Narrativas de afeto sáfico* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Agostini, A. (2020). *Do invisível ao visível: em busca de imagens da lesbianidade*. Fafich/Selo PPGCOM/UFMG.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidade líquida*. Companhia das Letras.
- Bento, B. (2012). *O que é transexualidade*. Brasiliense.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: encenação no cinema*. Papyrus.
- Bordwell, D. (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Unicamp.
- Butler, J. G. (2010). *Television style*. Routledge.
- Butler, J. G. (2018). *Television: Visual Storytelling and Screen Culture* (5th ed.). Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cashmore, E. (1998). *E a televisão se fez!*. Summus.
- Chassot, M. C. (2023). *Livros no armário: percepções acerca da importância da literatura sáfica em acervos de bibliotecas públicas* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- De Tilio, R. (2014). Teorias de gênero: Principais contribuições teóricas oferecidas pelas perspectivas contemporâneas. *GÊNERO*, 14(2), 125-148.
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. Perspectiva.
- Euphoria*. (2019). Direção de Sam Levinson. Estados Unidos: HBO.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Graal.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e identidade*. Jorge Zahar.
- Heller, E. (2021). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Olhares.
- Hergesel, J. P. (2019). *A telepoética nas produções do SBT*. Jogo de Palavras; Provocare.
- McLuhan, M. (2001). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix.
- Oliveira, M. R. G. (2021). De santa à perigosa: representações e apagamentos de corpos trans femininos nas artes visuais até o século XIX. *DAPESQUIZA*, 16(1), 1-28.

Possebon, E. L. (2009). *A teoria das cores de Goethe hoje* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.

Sedgwick, E. K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.

Silva, K. C. (2023). *“Mãe, eu tô na Netflix”: a percepção de mulheres negras e sáficas da vida real sobre as representações das personagens Kat Edison, de The Bold Type, e Fabiola Torres, de Eu Nunca, da Netflix* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Silva, M. R. (2023). *Zonas de te(n)são entre desejo e nojo: cisgeneridade como paradigma de subjetivação sexual* (Tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense.