

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

JULIANA RIBEIRO PINTO BRAVO

**A HETERONORMATIVIDADE NA TV GENERALISTA
O ARMÁRIO TELEVISIVO BRASILEIRO**

Niterói, RJ
2017

JULIANA RIBEIRO PINTO BRAVO

**A HETERONORMATIVIDADE NA TV GENERALISTA
O ARMÁRIO TELEVISIVO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada como requisito parcial a obtenção do título de Mestre, pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis

Niterói, RJ
2017

B826 Bravo, Juliana Ribeiro Pinto.
A heteronormatividade na TV generalista. O armário televisivo brasileiro / Juliana Ribeiro Pinto Bravo. – 2017.
168 f. ; il.
Orientador: Felipe de Castro Muanis.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2017.

Bibliografia: f. 147-151.

1. Heteronormatividade. 2. TV generalista. 3. Telenovela. 4. Teoria Queer. 5. Programa de televisão. I. Muanis, Felipe de Castro.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

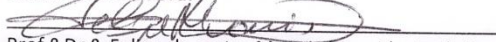
Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

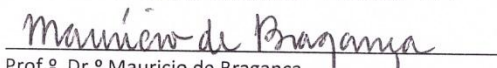
Ao trigésimo primeiro dia do mês de maio de dois mil e dezessete às 14:30 horas, no auditório localizado na Rua Tiradentes nº. 148 Ingá Niterói no Programa de Pós Graduação em Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação para julgar a dissertação, orientada pelo professor **Felipe de Castro Muanis**, apresentada pela aluna **Juliana Ribeiro Pinto Bravo** sob o Título: "**A Heteronormatividade na TV Generalista. O Armário Televisivo Brasileiro.**" requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Aberta a sessão pública, a candidata teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, a candidata foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

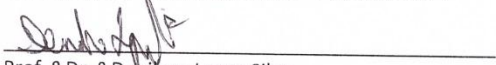
- Aprovação.
 Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).
 Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:


Prof.º Dr.º Felipe de castro Muanis (Presidente da Banca - Orientador)
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF


Prof.º Dr.º Mauricio de Bragança
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF


Prof.º Dr.º Denilson Lopes Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGCOM-UFRJ

AGRADECIMENTOS

Após 2 anos de intenso trabalho, pesquisa e dedicação, finalmente, chego ao fim de uma jornada de aprendizado constante. Foram dois anos debruçada sobre um tema que abriu meus sentidos para um mundo mais humano, gentil e democrático. Dois anos em que aprendi a amar e desconfiar da vida acadêmica com o mesmo prazer curioso de quem adora o que faz e que sabe muito bem o que quer fazer da vida.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais Ana Paula e Paulo César, aos meus irmãos Thais e Bruno, minha avó Tânia e minha tia Flávia por todo incondicional apoio, respeito para com a minha reclusão e paciência com meu desespero aos prazos e eventuais ausências de inspiração. Sem vocês nada disso teria importância.

Agradeço à Joana pelo amor sincero, pela parceria, cumplicidade, pelo olhar atento, pelo colo e ouvido paciente. Obrigada por me fazer compreender melhor a vida, os afetos, as temporalidades e as coisas boas do universo.

Ao meu querido amigo, professor e orientador Felipe Muanis agradeço todos os dias sua atenção com meu projeto, a presença indiscutível (mesmo estando em outro continente!), suas palavras sinceras e acolhedoras, as sugestões, críticas e conselhos de trabalho e de vida. Te admiro e muito obrigada por tudo sempre. Realmente, você é um profissional que me motiva e um grande exemplo.

Aos professores Maurício de Bragança e Denilson Lopes por participarem da banca e, generosamente, contribuírem com meu trabalho. Também agradeço às professoras Karla Holanda e Mariana Baltar, suplentes da defesa e maravilhosas nos feedbacks. Ao professor Fernando Moraes pela participação na banca de qualificação. Obrigada por acompanharem o processo sempre muito generosos, carinhosos e queridos. Todos vocês são incríveis!

À Capes pela oportunidade de, ao longo desses dois anos, proporcionar as condições necessárias para o desenvolvimento da pesquisa.

À toda equipe da secretaria do PPGCOM-UFF pelos esclarecimentos, pela paciência, pela ajuda e dedicação, em especial, agradeço demais à Luciana por todo auxílio burocrático durante o processo.

Aos meus amigos fundamentais que loucamente me escutaram falar de televisão, gêneros e sexualidades insistentemente. Vocês são maravilhosos. Muito obrigada Marcella, Caio, Bruna, Karim, Rodrigo, Adil, Marcela Amaral, Fernanda.

Aos colegas e professores do PPGCOM-UFF pela troca, pelas risadas, pelos congressos de sempre e pelo aprendizado.

À Marina Ferraz e Darlene Mello pelo suporte e acolhida na BRAVI.

Aos amigos do CSVP por todo amor, companheirismo, lealdade e leveza. Vocês são eternos!

*“Éramos inadequados àquela natureza.
Não espantava que desejássemos destruí-la”
(Daniel Galera, 2016)*

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar a presença da heteronormatividade na TV generalista comercial brasileira. Dessa forma, através de um estudo sobre as telenovelas do horário nobre da TV Globo, propor a existência de um armário televisivo que irá condicionar a representação de personagens LGBTs e *queer* nas narrativas. Para efeito de análise, os objetos do *broadcast* escolhidos para estudo de caso comparativo são as telenovelas *Torre de Babel* (1998), *Amor à Vida* (2013/2014) e *Império* (2014/2015) da TV Globo. O trabalho apreenderá conceitos derivados de teorias de televisão e melodrama, a partir dos autores como Dominique Wolton, John Fiske, Peter Brooks e Jesús Martín-Barbero. Diretamente relacionados com os estudos de gênero e sexualidade, como a teoria *queer*, teóricos como Judith Butler, Michel Foucault e Richard Dyer complementarão a discussão.

Palavras-chave: heteronormatividade; TV generalista; telenovela; Teoria Queer; programação;

ABSTRACT

This research aims to analyze the presence of heteronormativity in Brazilian commercial generalist TV. Thus, through a study on telenovelas of prime time TV Globo, propose the existence of a television cabinet that will condition the representation of LGBTs and queer characters in the narratives. For the purpose of analysis, the objects of the broadcast chosen for comparative case study are the telenovelas *Torre de Babel* (1998), *Amor à Vida* (2013/2014) and *Império* (2014/2015) by TV Globo. The work will use concepts derived from television theories and melodrama, from authors such as Dominique Wolton, John Fiske, Peter Brooks and Jesús Martín-Barbero. Directly related to gender and sexuality studies, such as *queer* theory, theorists such as Judith Butler, Michel Foucault, and Richard Dyer will complement the discussion.

Keywords: heteronormativity; broadcast; telenovela; Queer Theory; programming;

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – OUTORGA DE TVS COMERCIAIS NO BRASIL	57
FIGURA 2 – INVESTIMENTO PUBLICITÁRIO POR TIPO DE MÍDIA	59
FIGURA 3 – TABELA DE PREÇOS TV GLOBO	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. OS EMBATES ENTRE LGBTs e <i>QUEER</i> NO BRASIL	14
1.1 O movimento de liberação sexual.....	19
1.2 A perspectiva LGBT.....	23
1.3 A não-adequação <i>queer</i>	32
2. PERCURSOS HISTÓRICOS DA TELEVISÃO BRASILEIRA	39
2.1 A TV generalista.....	44
2.1.1 O modelo de negócio privado	47
2.1.2 A TV Globo	54
2.2 A teledramaturgia nacional	58
2.2.1 A moral do melodrama	61
2.2.2 A telenovela brasileira	67
3. O ARMÁRIO TELEVISIVO	74
3.1 O conceito.....	81
3.2 Os códigos televisivos: família, estereótipos e <i>star system</i>	84
3.3 As fases do armário	92
4. PROCESSOS DE REPRESENTAÇÃO	97
4.1 As possibilidades de representação LGBT e <i>queer</i>	102
4.2 Análise: <i>Torre de Babel</i>	107
4.3 Análise: <i>Amor à Vida</i>	119
4.4 Análise: <i>Império</i>	131
CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

INTRODUÇÃO

A televisão, desde seu surgimento, tem sido um dos meios de comunicação mais potentes devido ao seu poder de alcance e diálogo com um grande público. Uma de suas principais funções, além de entreter, é disseminar a informação e consolidar seu caráter de elo social e educacional. Estabelecer o contato e firmar um contrato com o espectador é fundamental para sua autenticidade e legitimidade. A televisão, como fenômeno comunicacional, é um espectro cultural democrático¹ dentro desse aspecto, pois a maioria da população tem acesso e a complexidade das linguagens, estéticas e representações que a televisão utiliza aproxima-se dos dilemas e impasses de uma política cultural que produz significados. Quando a televisão se apropria e dialoga com as teorias políticas e sociais torna-se um veículo de influência que também reconceitualiza as noções de cultura e comunicação.

Através de suas grades de programação, as emissoras de TV dinamizam várias formas de consumo e proporcionam ao seu público o acesso à informação, cultura e entretenimento. A produção e transmissão de conteúdos impulsionam a força popular que a televisão exerce no cotidiano e na rotina de seus telespectadores incorporando não só o papel de “janela do mundo”, mas também de desempenhar e criar um universo paralelo de possibilidades múltiplas sobre experiências e hábitos. Seja por meio de programas de esportes, ficção, telejornal ou humor, o sucesso da TV está na imersão que ela proporciona ao telespectador por ser um meio que tem a necessidade de decodificar o mundo e ampliar discursos. Atualmente, ao ter intenções de conquista de audiência articuladas sobre certas estratégias, as emissoras de televisão buscam compensar os avanços tecnológicos introduzidos por novos meios, suportes e plataformas de comunicação, bem como compreender as complexidades da sociedade contemporânea.

No entanto, algumas variáveis são consideradas para avaliar o processo comunicativo da TV e suas formas de intimidade firmadas com seus públicos. Não por menos, certas estratégias tradicionais de emissão e transmissão de mensagens se modificaram ao longo dos anos e as mudanças sofridas pela televisão fizeram-na se adaptar aos novos usos sociais e novos modos de ver TV. As complexidades advindas desta renovação ainda garantem antigos

¹ É preciso salientar a consciência diante das políticas de funcionamento e ideologias de cada emissora brasileira, as quais se propõem a dialogar com certo tipo de público, logo, direcionando a programação e os discursos. Assim, no caso do Brasil, percebe-se a complexidade do termo quando a ética das emissoras fica atrelada aos modelos de negócios, dificultando, portanto, o entendimento de uma TV democrática. Neste caso, considero a TV brasileira como democrática, pois grande parte da população possui o aparelho, além de obter abrangência em quase todo território nacional.

métodos de negociação da produção e recepção das mensagens e seus conteúdos e as narrativas televisivas não economizam esforços para regular a ordem e a desordem de suas mensagens, num espaço tensionado por marcas e características ideológicas e modelos de negócios lucrativos. A tessitura que rege as lógicas da TV permeiam ambientes de fronteiras, nos quais através dos conflitos das diferenças - pela pluralidade de seus telespectadores - possibilitam que as narrativas sejam construídas em determinados tempos e espaços, garantindo, assim, a audiência e legitimando a televisão como um meio cultural.

Os textos televisivos carregam em si concepções dominantes que influenciam as estruturas sociais. A recepção é a preocupação central dos que fazem televisão e, entender como a mesma funciona, é também entender como se articula o comportamento do espectador quando assiste determinado programa. O que deve ser levado em consideração, não são somente as estratégias textuais, mas os espaços e as lacunas que o dispositivo televisivo possibilita para os significados. Dessa forma, os significados são frutos da experiência social do telespectador. Para John Fiske, antes de ser um sujeito textual, os telespectadores são sujeitos sociais que “vivem uma formação social particular (uma mistura de classes, gêneros, idades, regiões, etc) e constituem uma história cultural complexa.” (1987, p.62)². Assim os textos televisivos possuem uma dimensão convencional que deva aparentar naturalidade e, portanto, promover a identificação.

Essa "tradição textual" desempenha algumas funções úteis para a indústria; ela fornece uma ideologia ocupacional para cimentar e dar coerência à profissão (cujo pessoal pode circular livremente entre os diferentes canais de TV e empresas de produção), e oferece àqueles "conhecedores" um sistema abreviado, no qual novas pessoas e produtos podem rapidamente (e surpreendentemente precisos) ser colocados e julgados - genericamente, esteticamente e comercialmente.³ (HARTLEY, 1999, p.63)

Todavia, a relação entre televisão e cultura de massa é um longo caminho a ser discutido, mas este trabalho pretende seguir um viés particular sobre a intervenção da televisão no comportamento social e na modificação de valores e hábitos dos telespectadores. Não por menos, a presente importância do dispositivo televisivo inicia-se através de sua consolidação e interferência na indústria cultural brasileira como um meio que procura ter o

² Tradução livre. “The social subject has a history, lives in a particular social formation (a mix of class, gender, age, region, etc.), and is constituted by a complex cultural history that is both social and textual.”

³ Tradução livre. “Such a „textual tradition” performs some useful functions for the industry; it provides an occupational ideology to cement and cohere the profession (whose personnel move freely between different TV channels and production companies), and it offers those in the know a shorthand system by means of which new people and products can quickly (and surprisingly accurately) be placed and judged –generically, aesthetically and commercially.”

caráter de serviço público — quando se compromete a educar, informar e entreter —, além deste dispositivo televisivo generalizar e dissimular as disparidades socioeconômicas do país com suas programações. Sendo assim, é preciso reforçar a necessidade de um tipo de TV que fale para todo mundo, que manifeste o desejo de ser abrangente, diversa e plural, como a TV generalista.

As mídias generalistas se comprometem a estabelecer o que John Fiske (1987) constatou ser um código televisivo: o vínculo entre produtores, textos e públicos que promoveria intertextualidades, através de redes de significados sobre nosso mundo e culturas. Já Dominique Wolton (2003) caracterizou essa intenção como “vínculo social”, ou seja, mídias que buscam promover a integração, a coesão entre os públicos e a difusão em larga escala de conteúdos diversos para também públicos heterogêneos. No caso da televisão generalista – a TV aberta –, esta mantém diálogo direto com diferentes camadas da sociedade formando o que Wolton definiu como um “grande público”. Para ele, o grande público não seria o público de massa, homogeneizado, uniforme nem generalizado, mas sim, o público que teria acesso ao conteúdo televisivo e fosse reconhecido como híbrido, complexo, plural e variado.

Os limites das mídias generalistas não devem ser considerados como um débito. Eles são, ao contrário, uma garantia da democracia de massa que, diariamente, deve organizar a coabitação entre os universos sociais e culturais que tudo leva a separar. Privilegiar uma concepção de grande público da televisão é se inscrever em uma certa tradição democrática, pois o grande público da televisão não é outra coisa, nas áreas da cultura e da comunicação, do que a figura do sufrágio universal no domínio da política. (WOLTON, 2003, p.69)

Ao considerar a diversidade das comunidades e seus sujeitos, a TV aberta comercial é responsável por articular o cotidiano do público e instigar o imaginário coletivo com sua programação variada e generalista. Através de sua capacidade de mobilizar um grande público, amplo e plural, a televisão se reinventa e se adapta a velocidade das inovações tecnológicas e faz da sua programação o lugar de experimentação para seus programas. Assim, a TV privada generalista é aquela emissora que está tanto a serviço dos telespectadores quanto do lucro e é na base das relações publicitárias e dos investimentos que ela se sustenta. Especificamente no Brasil, a TV generalista privada integra a grande mídia tradicional que centraliza grande parte de sua produção *in house*⁴ e que, ao mesmo tempo,

⁴ A expressão é designada para exemplificar as produções, programas e atrações que são realizadas dentro dos estúdios das próprias emissoras e com suas respectivas equipes. Ou seja, a emissora é autossuficiente e não depende de parceiros e coprodutores para o desenvolvimento de seus produtos televisivos.

concentra irregularidades, concessões e oligopólios e desvantagens no mercado das telecomunicações. Ao se ver como um meio que deva refletir a sociedade e criar laços sociais — no sentido de unir comunidades e conservar a identidade nacional — é por meio da teledramaturgia que a TV aberta privada brasileira alcança seu ápice popular e se legitima enquanto produtor e transmissor de informação e entretenimento, principalmente, através da telenovela.

O bom exemplo deste fato é a potência da TV Globo no país, pois é considerada a maior emissora do Brasil e o grupo que a gerencia, Grupo Globo, uma das mais poderosas companhias de mídia do mundo. A TV Globo, que integra a lista das cinco maiores emissoras do mundo⁵, conseguiu consolidar, desde seu surgimento em 1965, uma estrutura eficaz em termos de investimentos, controle de negócios, *marketing* e instituir um padrão de qualidade com seus programas e programação que, até aquele momento, nenhuma outra emissora tinha alcançado. Apesar de todas as críticas que sofre desde sua criação, seja pelo escancarado controle das mídias através de propriedade cruzada⁶, e o intenso apoio à ditadura militar, que recentemente foi publicamente admitido, a teledramaturgia do canal supera qualquer dúvida sobre a qualidade de suas produções. A importância de analisar a emissora, bem como o grupo midiático ao qual pertence e, evidenciar historicamente sua trajetória e aspectos deve-se ao fato de que a TV Globo é a maior produtora de telenovelas e audiência do país, logo, contextualizar o veículo é essencial para compreender as construções de espaços heteronormativos frequentemente reafirmados pelo canal. Deve-se ressaltar que, apesar de ser frequentemente objeto de estudo de muitas pesquisas acadêmicas, esta dissertação propõe uma análise diferente do que comumente é analisado: busca-se investigar o modelo de negócio da emissora e como este interfere, com o respaldo da história e influência midiática da emissora no Brasil, para a disseminação da heteronormatividade na TV aberta brasileira.

A audiência do canal é exaltada por milhões de espectadores que assistem aos últimos capítulos de suas séries, minisséries e especiais, porém, é por meio da telenovela que a TV Globo alcança sua influência nacional. A telenovela vai proporcionar uma mudança radical nos modelos de produção de teledramaturgia da TV brasileira. A sofisticação se alia ao desenvolvimento tecnológico, os episódios encarecem os orçamentos e toda a cadeia produtiva e lucrativa das emissoras dependerá de histórias que conquistam o público. A

⁵ Juntamente com ABC (EUA), CBS (EUA), NBC (EUA) e Televisa (México).

Fonte: <http://novo.fpabramo.org.br/content/pesquisa-fpa-democratizacao-da-midia-43-nao-se-reconhecem-em-programacao-de-tv>

⁶ Propriedade cruzada significa uma forma de monopólio ou oligopólio, ou seja, quando um determinado grupo/empresa controla diversos meios de comunicação, como jornais, estações de rádio e emissoras de TV.

eficácia das telenovelas da emissora está na aparente naturalidade que as mesmas têm de criar um repertório comum na cultura brasileira, de produzir identificação entre público e personagens e de contar histórias que desafiam as fronteiras da ficção e da realidade. Ao evidenciar suas particularidades e artifícios, considera-se a telenovela como um gênero derivado do melodrama, da cultura latina e que tem a pretensão de representar sociedades, hábitos, costumes e tradições.

As novelas se mantêm fiéis à estrutura básica do melodrama, com sua narrativa fortemente calcada nas aventuras e desventuras amorosas de personagens movidos por oposições binárias como bem e mal, lealdade e traição, honestidade e desonestidade. Situam suas tramas em um Brasil contemporâneo construído de acordo com certas convenções de representação geradas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, onde se concentra a indústria televisiva e tendo o público das grandes cidades brasileiras como alvo. (HAMBURGER *apud* SCHWARCZ, 1998, p. 442)

Os elementos que caracterizam a estrutura do melodrama enquanto gênero, seja literário, cinematográfico ou teatral, constituem matrizes culturais que são constantemente úteis para ativar a memória popular, frente suas tradições, ao mesmo tempo em que ativam as demandas e dinâmicas sociais. A popularização do melodrama, principalmente na América Latina, torna-o um espetáculo de massa que incorpora novos processos de mediação ao abarcar narrativas que articulam práticas cotidianas, constroem imaginários e expõem certas identidades representativas, como a figura do herói e a vítima feminina. No entanto, ao buscar redescobrir novas realidades e reconhecer processos históricos alternativos, o melodrama tende a afirmar valores e aspectos morais que denunciam uma sociedade calcada em conservadorismo, ainda que autentique gestos, relatos e conecte pessoas. Contudo, a década de 1950 seria primordial para a reapropriação do melodrama em um novo modelo e veículo de entretenimento, a televisão. A partir de 1951, ano em que foi exibida a primeira telenovela no Brasil, o melodrama seria instaurado de vez na estrutura da telenovela a partir de uma moral oculta, proferida por Peter Brooks (1995), no qual esta legitimaria os conflitos de um mundo simbólico com o mundo real, através da coerência sistemática de suas histórias, da polaridade de seus personagens e do amor como elemento central para regulação da família e das relações humanas, predominantemente, relações amorosas heterossexuais. Destarte, vale ressaltar por esta lógica que não seria o melodrama um gênero impreterivelmente heteronormativo, mas sim, parte de seus elementos fundantes que concretizam o esteio moralizante enraizado nas telenovelas e que fazem do gênero televisivo mais popular do Brasil ser um ambiente tensionado pela heteronormatividade.

No entanto, o rearranjo das sociedades modernas ainda estigmatiza a própria performance dos indivíduos dentro de seus espaços e o sistema articula práticas que reforçam noções heteronormativas de comportamento e aceitação, ou seja, tudo que for considerado desviante, deve se conformar às margens do poder entre as camadas sociais. As apropriações estabilizadoras proporcionadas pelas sociedades patriarcais profanam significados sobre os sujeitos e, conseqüentemente, sobre suas identidades. Para Maria Rita Kehl

A produção de significado produz uma espécie de descarga, em termos freudianos, uma espécie de relaxamento da tensão que vinha movendo o pensamento até este ponto — mas, claro, esse relaxamento é provisório. O interessante do pensamento é que ele tem que produzir sempre novas significações porque, como não temos acesso direto ao real — o tempo todo o real nos escapa —, o tempo todo temos que resimbolizar o real e prosseguir com o deslizamento do significante até produzir um novo significado. (KEHL, 2000, p. 95)

As instituições — família, igreja, escola — por décadas, perturbam e estabelecem modos de comportamentos e sexualidades que estão moldados em determinadas convenções, uma forma, como Maria Rita Kehl afirma, de *ressimbolizar* elementos nas sociedades. Restritas à profundas regras de controle e sujeição, essas normas constituem um efeito prático pedagógico que articula uma ordem a ser seguida. Os aspectos dominantes dessa pedagogia interferem diretamente em ações e práticas que desestabilizam a formação autônoma e particular das identidades pelo sujeitos. Logo, a subjetividade fica comprometida, pois está inserida num modelo de coerência e civilização singular de significados que são impostos ao sujeito e, sem se referir diretamente às questões de gêneros e sexualidades, as fronteiras dessas formas de regulações são essencialmente visíveis.

De acordo com a teoria *queer*, que recusa à noção de essência do indivíduo e defende uma aceitação de cultura, a heteronormatividade é a presunção de que a heterossexualidade impõe obrigações sociais fundamentadas na regulação e no controle entre as relações dos seres humanos. A mobilidade dos sujeitos em diversos ambientes apenas ganha sentido porque estes mesmos corpos são produzidos socialmente. Logo, a articulação da heteronormatividade na sociedade é marcada pelas oposições e pelos binarismos que, através do apego à valores tradicionalistas e da nostalgia de dominação, decoram a linearidade dos gêneros e do sujeito. A rigidez das modalidades sobre as sexualidades é a garantia da fluidez e conformidade do conservadorismo das representações que possibilitam a compreensão convencional da normatização dos gêneros e do sexo. A materialidade dos corpos é a reiteração, até certo ponto, de uma imposição.

Posto isso, a teoria *queer*⁷ é uma corrente teórica que surge no final dos anos de 1980 para contestar a estabilidade das sexualidades, suas aparências definidas, práticas e pensamentos comuns nas sociedades. O termo foi cunhado por Teresa de Lauretis e serve de conveniência para propor uma crítica à normalização da sexualidade e as concepções que tornam a heterossexualidade referência autêntica, hegemônica e superior frente à diversidade de gêneros e sexualidades. Logo, os processos heterossexistas impõem aspectos binários para definir como normal um sujeito que se adequa aos elementos heteronormativos e conduz os indivíduos que não se integram a este tipo de lógica como ditos desviantes, anormais, estranhos, malditos. Dessa forma, a teoria *queer* cria uma perspectiva positiva aos sujeitos que não se adequam às dicotomias heteronormativas e ativa esse corpo “estranho” como pertencente de importância e valor. Nesse sentido, o intuito da teoria *queer* é dar visibilidade a pluralidade de gêneros e identidades e ser uma teoria que visa as políticas da liberdade de reconhecimento e celebração das diferenças.

É fundamental também explicitar a consciência das diferenças políticas e ideológicas existentes entre indivíduos que se reconhecem como LGBTs⁸ e outros que se reconhecem como *queer*. Adota-se, então, a perspectiva defendida por Leandro Colling em seu livro mais recente, *Que os outros sejam o normal. Tensões políticas entre o movimento LGBT e ativismo queer* (2015). Para o autor, grande parte dos discursos e reivindicações sobre igualdade de gênero e sexualidades questionadas por certos grupos LGBTs é o de se comparar com pessoas heterossexuais alegando de que gays, lésbicas, travestis, transexuais, transgêneros e bissexuais são pessoais “normais”, que querem casar e ter relações monogâmicas. O pesquisador reforça que aparência heteronormativa é claramente presente nesses indivíduos e em suas práticas cotidianas. No entanto, os ativistas *queer* se distanciam dessa postura ao exaltarem a fluidez de gênero e a liberdade das sexualidades, ou seja, são pessoas que rejeitam definições ou enquadramentos nessas categorias.

A pesquisa que se segue, porém, ao se aproximar das ideias de Colling, permite a seguinte reflexão: a televisão corrobora certos “tipos” de personagens LGBTs, principalmente os que possuem características histriônicas e, nem sempre contempla a exposição variada desses sujeitos. Em contraposição, existe ou já existiu algum personagem *queer* ao longo da história da telenovela no Brasil? À medida que este questionamento foi um dos motivos que

⁷ O termo “*queer*” em inglês significa um xingamento: “bicha”, “viado”, “sapatão”. Os teóricos e militantes adotaram o termo como uma forma de resistência e protesto frente ao preconceito sofrido cotidianamente.

⁸ Sigla utilizada para se referir às lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Ao longo das décadas, a sigla sofreu diversas modificações e incorporações, porém, para facilitar a metodologia do trabalho, o termo LGBT, mais comumente usado nos campos sociais e acadêmicos, será priorizado.

fundamentaram esta dissertação, deixa-se evidente a necessidade de esmiuçar essas potenciais diferenças entre LGBTs e *queer* e que, pelo menos em um aspecto, os sujeitos que se identificam com essas comunidades têm em comum: eles se opõem à heterossexualidade pelos gostos e por atitudes. Partindo deste princípio, LGBTs e *queer* não estão na mesma categoria de definição, sendo posteriormente neste trabalho, explicitados em contradição aos heterossexuais. Assim, as reivindicações LGBTs e a teoria *queer* auxiliarão nas fundamentações perante à distinção desses dois grupos minoritários.

Atualmente, as discussões frente à regulação de gêneros e identidades sexuais têm permeado novos campos teóricos e possibilitado o questionamento em ramificações teóricas que vão além das teorias sociológicas. No caso da televisão brasileira aberta comercial, esta ainda está calcada sobre o esteio de certos tipos de representações que evidenciam uma zona de conforto tradicionalista. Além disso, demonstra o receio do dispositivo em explorar as convenções conservadoras que dissemina e que saiba suportar os efeitos colaterais das contestações de grupos sociais marginalizados. Tal fato justificaria as estreitas relações entre emissoras e partidos políticos, a proliferação de canais religiosos, a cautela em assuntos tabus e, essencialmente, apoio mútuo para com o governo, com intuito de garantir a expansão de seus serviços de transmissão e produção.

Contudo, a partir dessas considerações, é possível inferir que a televisão brasileira sempre esteve e ainda está camuflada no interior de um armário, o armário televisivo patriarcal, onde é considerada, simbolicamente, como instrumento de opressão pela invisibilidade e estigmatização de certos sujeitos. As ficções serializadas, telenovelas ou programas de humor, por exemplo, são produções de negociação de sentido, responsáveis por jogos de compensação que legitimam a mobilidade controlada das representações de indivíduos. De fato, a televisão brasileira aberta privada, por meio da telenovela, tem sido mais disponível a explorar outros tipos de modos de representação que não seja, somente, estigmatizada e estereotipada, mas a acomodação da exposição de personagens LGBTs e ausência de personagens *queer* está intimamente relacionada com os processos políticos, econômicos e ideológicos das emissoras de TV. Logo, pode-se afirmar que existem pré-requisitos considerados que condicionam a representação destes personagens, o que caracterizaria o próprio “armário televisivo brasileiro”.

A noção de armário televisivo é alusiva ao artigo *A Epistemologia do Armário* (2007) da poeta e crítica literária Eve Sedgwick, no qual a autora afirma que o conceito de armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX. Para ela, a metáfora do armário implica

na extensão da privacidade através da ocultação, do segredo da sexualidade não-dominante que codifica sistemas contraditórios e excludentes. Desse modo, o indivíduo homossexual se “esconderia” no armário social tendo, então, duas opções aparentes: revelar-se como “desviante” e sustentar as consequências da abjeção/rejeição ou omitir e não “confessar” o distanciamento da heterossexualidade e “vestir” os adereços que o armário heteronormativo dispõe. A televisão, então, é estimada, simbolicamente por grupos não-conservadores, como instrumento de opressão pela invisibilidade e estigmatização de personagens LGBTs e ausência total de indivíduos *queer*, no caso da TV generalista privada, principalmente, em sua teledramaturgia. De acordo com Richard Miskolci

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na "mentira" e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. Dividir-se em dois, manter uma fachada ilusória entre si mesmo e aqueles com quem convive, exige muito esforço e capacidade para suportar o medo de ser descoberto. O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social que o rejeita, controla e poda das mais variadas formas.⁹ (MISKOLCI, 2007)

O dispositivo televisivo, quando se esconde no armário das representações de gêneros, dissimula o poder que determina seu controle sobre o que considera relevante nos significados sociais e põe em sigilo um possível desejo de transgredir as estruturas televisivas, ou seja, guardar o segredo latente de infringir a heteronormatividade. A manutenção desse armário implica na projeção daquilo que seria ideal ou moral e o sentido simbólico do *closet* determina não só um esconderijo ou o segredo, como também o lugar particular no qual o sujeito possa escolher aquilo que ele deseja “vestir”, ou seja, ser. A necessidade de uma telepistemologia dos gêneros e sexualidades emerge da vitalidade de discutir os níveis de representação dos sujeitos, principalmente os LGBTs e *queer*, no dispositivo televisivo e possibilitar novos espaços de contestação.

Tendo como base o gênero telenovela, produto mais longo, bem sucedido e representativo da teledramaturgia brasileira, é fundamental compreender como a TV generalista privada brasileira, em especial a TV Globo, executa as estratégias de *marketing*, lucros e a ideologia burguesa patriarcal que, por assim dizer, visam definir sujeitos e corpos

⁹ Versão online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100002

hegemônicos e, concomitantemente, exclusões, invisibilidades, apagamentos, generalizações e estigmatizações.

A partir dessas considerações, esta dissertação propõe e busca definir o que seria, então, o armário televisivo brasileiro. Esse armário de fato existe? Como são realizadas as operações de invisibilidades de sujeitos desviantes em um tipo de TV que se compromete a ser diversificada? Quais os códigos que garantem o funcionamento desse *closet*? E, se as telenovelas, por conseguinte, articulam e implicam discursos, sentidos e são responsáveis por jogos de compensação que legitimam e apagam identidades, como a heteronormatividade regula as representações dos indivíduos LGBTs e *queer* no gênero televisivo mais popular do país?

À vista disso, a pesquisa ora apresentada consiste em quatro capítulos que discutirão as ideias apresentadas acima. O primeiro capítulo intitulado “Os Embates entre LGBTs e *queer* no Brasil” tem o objetivo de evidenciar as diferenças sobre essas duas comunidades bem como as particularidades de seus sujeitos. Esmiuçar esses contrastes ideológicos e políticos, como também suas principais reivindicações, serve de conveniência para aludir que, apesar de subverterem as lógicas opressoras heterossexuais, esses grupos possuem valores e práticas discrepantes dentro da sociedade. Sendo assim, enquanto muitos grupos LGBTs lutam politicamente por direitos e deveres iguais aos heterossexuais, em instâncias como o matrimônio e a adoção, os *queer* lutam por uma maior espontaneidade e desprendimento das categorias sexuais e de gêneros. Todavia, essas divergências implicam nas políticas de reconhecimento e visibilidade – nem sempre em consonância por esses grupos – dentro das sociedades e, certamente, nas leituras que se faz sobre o Outro. Assim, analisar essa contraposição entre LGBTs e *queer* é uma necessidade perante as representações que as emissoras de TV aberta comerciais do Brasil realizam em suas telenovelas – quando se trata de personagens não-heterossexuais –, pois a tendência desses canais é generalizar esses sujeitos como sendo, apenas, oposição frente aos heterossexuais, mascarando suas especificidades e peculiaridades. Para efeito de análise, alguns teóricos e pesquisadores, juntamente com suas investigações, serão fontes utilizadas para esta discussão: Leandro Colling e seu trabalho fundamental sobre as diferenças entre LGBTs e *queer* auxiliará na identificação e compreensão sobre essas comunidades, além das diferenças entre os seus, respectivos, sujeitos. Regina Facchini, e sua investigação sobre a trajetória do movimento gay no Brasil será essencial para analisar o percurso histórico do homossexual na sociedade brasileira, bem como a relação deste como os integrantes do movimento bissexual, lésbico,

trans entre outros, ou seja, um modo de examinar a trajetória daquilo que viria a ser considerado, atualmente, o movimento LGBT no país. Guacira Lopes Louro, um dos maiores nomes teóricos dos estudos de gêneros e sexualidades no Brasil, com suas reflexões sobre a teoria *queer* e conceituações sobre o comportamento e estilo de vida *queer* nas sociedades contemporâneas caracteriza a necessidade de assimilar as dissidências sexuais que os *queer* promulgam e as fronteiras da sexualidade que estes combatem nos dias atuais; e Judith Butler, talvez o nome mais importante e reconhecido mundialmente sobre este tema, com toda sua bagagem e perspectiva da construção e materialização dos gêneros e das sexualidades, será prioridade na conceituação da heteronormatividade como reguladora dessas categorias não-heterossexuais e não-binárias.

O segundo capítulo denominado como “Percurso Histórico da Televisão Brasileira” tem o intuito de observar como desde o surgimento da TV no país e sua popularização, a TV generalista galgou para ser o espaço hegemônico nas lógicas e relações da comunicação no país. Sendo assim, aprofundar os aspectos que a caracterizam como um tipo de TV plural e diversificada, além de compreender como as lógicas comerciais se apoderaram da TV aberta e garantiram, de fato, o poder da TV aberta generalista enquanto meio. A partir disso, é imprescindível considerar a consolidação de uma das maiores TVs comerciais do mundo, como a TV Globo, e seu poder de interferência no cotidiano e hábitos dos telespectadores brasileiros, através de sua teledramaturgia. Evidenciar as condições e os processos que conduziram a telenovela a ser o gênero televisivo de maior audiência no país, bem como reforçar sua potente capacidade de decodificar culturas e tradições e, muitas vezes, imaginar seu próprio povo. Tal fato, é constantemente comprovado na invisibilidade de sujeitos LGBTs e *queer* na telenovela brasileira. Desse modo, busca-se averiguar a condição e o contexto que faz a TV generalista privada no Brasil, em muitas ocasiões, ser um local heteronormativo, patriarcal e moralista. Para isso, Dominique Wolton e seus argumentos e proposições a favor da TV generalista servirão de esteio para a definição deste tipo de TV, suas principais características e como a TV aberta no Brasil é um espaço privilegiado e de comunicação ampla. Por sua vez, Peter Brooks e suas considerações sobre o imaginário melodramático e a pedagogia moral do melodrama conduzirão os argumentos de que a telenovela é um gênero derivado de matrizes tradicionalistas. Além disso, as constatações de Jesús Martín-Barbero sobre como as telenovelas são capazes de ativar a memória popular por meio de suas narrativas serão úteis para a compreensão de como as mesmas alcançaram êxito na cultura das

mídias brasileira e são, ainda nos dias atuais, o programa de maior audiência da TV generalista no Brasil.

Já o terceiro capítulo atribuído de “O Armário Televisivo” possui a finalidade de discutir e justificar a presença do *closet* na TV generalista privada brasileira com base na conceitualização da teórica Eve Sedgwick sobre a noção de armário e nos desdobramentos desse estudo na obra do pesquisador Richard Miskolci. Além disso, através de ideias importantes como heteronormatividade e do conceito de performatividade, introduzido pela teórica Judith Butler, será possível compreender a construção dos personagens estereotipados nas telenovelas; o conceito de *atalho* desenvolvido pelo teórico Richard Dyer e as análises de Guacira Lopes Louro sobre as pedagogias sociais ampliarão a discussão acerca dos espaços de repressão e subversão dos *queer*. Ademais, a reflexão da transposição de Edgar Morin sobre o mito da estrelas do cinema para a televisão, será fundamental para investigar o surgimento do *star system* de atores e atrizes mediante o sucesso das telenovelas da TV Globo. Já a noção de *telepistemologia* articulada por Samuel Chambers impulsionará questões sobre o estudo de gêneros e políticas sexuais na televisão brasileira. Todas estas noções serão dinamizadas para a postulação de três códigos televisivos heteronormativos que serão desenvolvidos para a comprovação da existência do armário: *a família, os estereótipos, a persona televisiva*. Além da postulação e caracterização desses códigos, será proposta uma trajetória de cinco fases do armário televisivo que visam expor as alterações de visibilidade e protagonismo no interior das lógicas heteronormativas desse *closet*. Ou seja, compreender os cinco momentos distintos possíveis e identificáveis na TV generalista comercial, através de exemplos que alteraram as formas de existências e apagamentos sofridos por personagens “desviantes”.

Por fim, o último capítulo será o da análise dos objetos que exemplificarão todos os argumentos debatidos anteriormente. Inicialmente, estipulam-se três viabilidades de tipos concretos de personagens LGBTs na teledramaturgia nacional, nos quais estes tipos compõem e criam um repertório comum, um imaginário ativo para representação e identificação desses sujeitos pelo público. Posto isso, foram selecionadas três telenovelas brasileiras exibidas pela TV Globo, na faixa das 21h, considerada a faixa mais prestigiada do horário nobre, com um espaço temporal de, aproximadamente 20 anos entre elas, tempo necessário para identificar a transformação da representação de personagens LGBTs e ausência de indivíduos *queer* na teledramaturgia do país. Desse modo prioriza-se aqui a análise das telenovelas *Torre de Babel* (1998) de Silvio de Abreu, *Amor à Vida* (2013/2014) de Walcyr Carrasco e *Império* (2014-15) de Aguinaldo Silva. A escolha da primeira se justifica, pois as personagens — que

formam um casal de mulheres — eram secundárias no universo dramático e representadas, de certa forma, sem a banalização de estereótipos. Ou seja, eram refletidas em semelhança com um casal heterossexual, no qual eram mulheres bem sucedidas e resolvidas sexualmente. Mas o interessante de *Torre de Babel* foi o poder que a audiência teve na época de orientar o destino das duas personagens, juntamente, com o papel polêmico da imprensa brasileira. Leila e Rafaela, vividas pelas atrizes Silvia Pfeiffer e Christiane Torloni, foram sacrificadas em nome do preconceito que permeou a telenovela e refletiu em sua audiência. A postura do autor, mediante a pressão de instituições e também da própria TV Globo, caracterizou, claramente, um silenciamento da luta LGBT no país pela TV aberta. Em relação à segunda telenovela, *Amor à Vida*, quinze anos depois, a escolha se deve ao percurso do personagem Félix (Matheus Solano) por toda trama. O personagem que, inicialmente, preenchia as características de um vilão clássico, ao ter sua sexualidade exposta, tornou-se mais humanizado e assumiu o posto de protagonista subversivo da história por ser contraditório, ambíguo. Félix era um personagem que detinha os aspectos de vilão e vítima ao mesmo tempo, quando comparado a sua irmã Paloma, interpretada pela atriz Paolla Oliveira, que era superficial, sem complexidades. Consequentemente, sua regeneração, o lado cômico avantajado e a rejeição do público para com os mocinhos da trama favoreceram o apoio da audiência por seu final feliz e pela realização do primeiro beijo gay em telenovelas da TV Globo. Especialmente a terceira telenovela, *Império* revelou, talvez, a única e mais evidente intenção da TV Globo, em mais de 60 anos de teledramaturgia nacional, representar um personagem que subvertesse os binarismos heterossexuais hegemônicos e as definições transgressoras das comunidades LGBTs. Este fato foi essencial para escolha de sua análise, pois através da personagem Xana Summer, interpretada pelo ator Ailton Graça, nitidamente é perceptível o início de uma intimidade com indivíduos que se identificam com gêneros mais fluidos, inconstantes e não fixos. À vista disso, Xana torna-se um marco na TV brasileira e, talvez, o primeiro personagem a materializar a tentativa de se representar uma pessoa *gender fluid* da telenovela no Brasil, principalmente, pela TV Globo — visto a intimidade da emissora com instâncias religiosas e partidos políticos conservadores.

Logo, esta pesquisa não pretende quantificar o número de personagens LGBTs e *queer* criados nessa lacuna de tempo, mas sim, analisar a postura dos autores e da emissora em propor novas funções e recursos estilísticos nas tramas pela transformação de personagens secundários/periféricos LGBTs à trama principal/protagonistas e pela possibilidade de personagens *queer* na teledramaturgia do país. À vista disso, as três telenovelas escolhidas

funcionam como objetos de análise e não uma tentativa de generalizar as representações durante esse período de tempo. Assim, a intenção de analisar o armário televisivo acontece porque cada uma das telenovelas têm sua importância narrativa para a época e o tratamento dados aos respectivos personagens LGBTs e *queer* são fundamentais para se entender as transformações de protagonismos.

É preciso ressaltar que, academicamente, muitos estudos e grupos refletem em suas pesquisas sobre os elementos que fazem da TV aberta um campo de pensamento e problematização, especialmente, a partir da análise de telenovelas. No entanto, grande parte dos trabalhos que privilegiam aproximar o debate sobre gêneros e sexualidade à televisão, apenas buscam explorar um dos polos desta discussão: ora se debruçam nas condições que fazem da telenovela um campo de moralidades, ora analisam somente as representações e suas implicações, a partir dos estudos de gêneros e sexualidades. À vista disso, esta dissertação se compromete e objetiva unir conceitos e teorias televisivas sobre o meio em si, bem como as lógicas capitalistas que regem a TV privada generalista e analisar um dos maiores produtos culturais brasileiros que são as telenovelas, conjuntamente, com os impasses e indagações que as teorias de gêneros e sexualidades instigam. Desse modo, essa pesquisa busca amalgamar esses dois campos de reflexão, tornando-os cada vez mais espaços conjuntos de argumentação e reverberação.

Portanto, esse trabalho tem o objetivo de analisar a existência de um armário televisivo que condiciona a representação de sujeitos não-heterossexuais nas telenovelas brasileiras. A partir da diferenciação de duas comunidades escolhidas, como a LGBT e *queer*, busca-se compreender como as emissoras de TV generalista comerciais no Brasil, a partir da TV Globo, preservam projeções e leituras heteronormativas sobre os sujeitos nas sociedades e transpõe estas em suas produções. Destarte, é a partir de três telenovelas nacionais do horário nobre da emissora, citadas anteriormente, que será possível analisar, como o armário televisivo tem regulado e operado os sistemas de invisibilidade e protagonismo de indivíduos não-heterossexuais na TV aberta generalista nacional.

1 OS EMBATES ENTRE LGBTs e QUEER NO BRASIL

Os estudos referentes às implicações dos gêneros e sexualidades nas sociedades, a partir do final da década de 1960, transformaram campos de investigações como a sociologia, a antropologia e a filosofia em terrenos férteis para a discussão da repressão e transgressão

dos sujeitos em contextos históricos diversos. Um dos grandes desafios de se questionar a hegemonia da heterossexualidade, e a estabilidade das identidades que a mesma impõe para os indivíduos, é o de compreender a multiplicidade de autoafirmação decorrente de certas brechas que o corpo social permite aos integrantes de suas comunidades. Assim, torna-se evidente a dificuldade de lidar com as diversas posições e categorias que a instabilidade do esquema binário não mais sustenta nos dias atuais.

As fronteiras que atravessam as dinâmicas das sexualidades e da diversidade de gêneros não conformam a naturalização de procedimentos e normas que os sujeitos devem cumprir no interior das estruturas sociais, pois esses locais são um lugar de tensão. Dessa forma, subentende-se a presença constante de sistemas de regulação e vigilância quanto ao cumprimento de condutas aceitáveis ou perversas e, como consequência, delimitações e punições àqueles que divergem dessa prática normalizadora. Não por mesmo, a obediência se estende em diversos níveis e é materializada nas relações amorosas e sexuais dos indivíduos e nas instituições de poder (FOUCAULT, 1988) que visam reproduzir discursos tradicionalistas e heteronormativos. A teórica e pesquisadora gaúcha Guacira Lopes Louro (2008, p.2), argumenta que a construção dos gêneros e das sexualidades “dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais...”. Já Judith Butler (2003), influenciada pelo pensamento de Michel Foucault, afirma que existe uma lei proibitiva que faz o corpo adquirir significado somente no contexto das relações de poder. Isto representaria, em parte, um modelo coerente e superior de heterossexualidade.

A heteronormatividade que vai atender aos binarismos e as dicotomias tais como masculino/feminino e homem/mulher reitera o pensamento patologizante dos não-heterossexuais como pessoas marginais, desviantes e perigosas. Estes sujeitos estariam nos mais intensos processos de negociação de significados e também nas lutas por reivindicação de visibilidade. Assim, a existência e a sanidade, seriam atestadas por instituições médicas, carcerárias, pedagógicas entre outras. A moralidade que vai orientar o conhecimento e as opiniões sobre essas minorias sexuais será por décadas referência para o absolutismo das leis e dos direitos civis. Para Foucault (1988), a sexualidade é um dispositivo do poder, no qual se rejeita uma característica biológica ou natural e argumenta-se a favor de uma construção, em que a sexualidade tem origem histórica, social e cultural. Ou seja, para ele é necessário investigar a produção e a origem das fontes sobre uma ‘verdade’ diante da sexualidade e priorizar a função primordial das instituições e dos discursos em sua constituição. Os

mecanismos, como o da linguagem, por exemplo, problematizam e expõem efeitos binários e, por assim dizer, revelam uma relação de subordinação e inferioridade dos gêneros e identidades.

Um dos pontos centrais da discussão de Butler é a crítica com relação a um falso binário. Este falso binário seria a crença numa diferença sexual em que a representação do falo seria o instrumento de opressão contra o sexo oposto, o feminino. Sendo assim, o feminino seria irrepresentável, seria aquilo que não é masculino e, portanto, o sexo pode ser caracterizado em sua univocidade de funções e elementos específicos. Esse tipo de pensamento determinista heteronormativo projeta no masculino um agente ativo, reprodutor, em que o genital é o fator essencial e atribuidor do sexo. No interior dessa lógica, pode-se dizer que tudo que não for masculino, também em caráter de gênero, em sua essência é incoerente. Como definir, então, as lésbicas e os gays? E os/as transexuais, transgêneros e travestis? Como lidar com um gênero mais fluido¹⁰ como reivindicado pelo *queer*? A necessidade de transgredir tais esferas dicotômicas e heteronormativas reforça a busca por uma desnaturalização e conduz à reflexão da construção das identidades, dos gêneros e das sexualidades como uma imposição social, como uma interpretação política e cultural. Tanto o sexo como o gênero são efeitos violentos, no qual a reafirmação da linguagem e dos atos sobre os corpos dos sujeitos criam o que é “socialmente real”. Se para Judith Butler (2003) a negociação de sentidos e significados é um meio de transgressão, como seria possível transcender essa oposição binária?

A luta do movimento gay teve início publicamente em grande parte do mundo com o episódio conhecido como “A Rebelião de *Stonewall*”, nos Estados Unidos. No dia 28 de junho de 1969, um grupo de gays nova iorquinos que frequentaram o bar de mesmo nome se rebelaram contra a ronda policial constante na região e desencadearam um tumulto generalizado. Após este fato, a data passou a ser um marco de celebração e símbolo pela busca de liberdade e igualdade sexual e social. O movimento LGBT terá muitas prerrogativas, dentre elas ter como um aliado os imperativos políticos de setores emergentes na luta por direitos civis. Especificamente nos Estados Unidos, desde a década de 1950, grupos pequenos como militantes e ex-militantes do partido comunista, grupos de esquerda contra a guerra do Vietnã e movimentos sindicais e trabalhistas passaram a apoiar a causa LGBT com o intuito de fortalecer o movimento de resistência aberta à opressão e descriminalização de camadas excluídas socialmente. A América Latina não vai se isolar desse processo, quando na década

¹⁰ As características da “fluidez” evidenciadas pelos *queer* será melhor elaborada nos subcapítulos seguintes.

de 1960 os governos ditatoriais vão proporcionar a mobilização de comunidades gays em países como o Brasil, Argentina e Porto Rico. Este trabalho centralizará a análise no contexto brasileiro, visto que o meio de comunicação escolhido para debate é a TV generalista no Brasil e o gênero a telenovela. Desse modo, nos tópicos adiante, será abordado o início do movimento LGBT no país com a eclosão da ditadura, suas propostas, pautas e demandas, além dos conflitos gerados com outras esferas políticas como a classe intelectual de esquerda.

De modo mais orgânico, o próprio movimento LGBT foi se transformando ao longo do tempo, através da ampliação e simpatia à causas como a feminista, a juvenil, o combate ao racismo - a princípio eram causas independentes umas das outras, mas como base de suas lutas, grande parte destas se contrapunham ao conservadorismo elitista das sociedades. De fato, conforme esses movimentos afrontavam, no interior de um cenário político conservador, com suas crescentes visibilidade e radicalização incipientes, as posturas nem sempre coincidiam. Muitos conflitos, posteriormente, seriam amplamente difundidos e discutidos. Vale ressaltar que, *a priori*, os pioneiros grupos LGBTs vão reivindicar a luta pelos direitos dos homossexuais. Somente com o passar das décadas e com o surgimento de novos e fortes grupos de liberação sexual e ativismos mais amplos – contra uma heterossexualidade compulsória – a agenda LGBT passa a ser mais integrada, principalmente, com a incorporação da letra “T” à sigla do grupo (LGBT) conquistada pelas travestis, transexuais e transgêneros e pela maior participação de ativistas bissexuais.

No entanto, partir do final da década de 1980, algumas vertentes oriundas dos Estudos Culturais e da corrente pós-estruturalista francesa se unificaram e ampliaram as discussões referentes às identidades, gêneros e sexualidades nas sociedades modernas. A sociologia e a antropologia em conjunto com tais linhas de investigações não sustentavam os argumentos das próprias camadas reprimidas que buscavam autonomia para questionar uma realidade conservadora e heterossexualmente compulsória. O termo “*queer*”, empregado pela teórica Teresa de Lauretis, em 1990, instigou o surgimento de uma teoria que viria a ser o expoente auge da contestação da normatividade e regulação das vidas sociais perante às sexualidades. A teoria *queer* tem como seu norte complexificar as transformações perante os desejos, os saberes e os poderes que tornam os gêneros e as sexualidades locais múltiplos, cambiantes e instáveis. A teoria *queer* é uma corrente teórica que surge para contestar a aparência definida das sexualidades, das práticas e pensamentos comuns nas sociedades e serve de conveniência para propor uma crítica à normalização da sexualidade e às concepções que tornam a heterossexualidade referência *autêntica*, hegemônica e superior frente à diversidade de

gêneros. Dessa forma, a teoria *queer* alude à inconformidade dos sujeitos que não se adequam as dicotomias heteronormativas e ativa esse corpo “estranho”. Nesse sentido, o intuito é dar visibilidade ao pluralismo de gêneros e identidades e ser uma teoria que visa à liberdade de autorepresentação.

Neste diapasão, os corpos que perturbam a ordem patriarcal e o determinismo biológico dos gêneros dinamizam e materializam novas tecnologias¹¹ que transgridem disciplinas, adestramentos e moralidades impostas por instituições conservadoras. Sendo assim, tais corpos subversivos importam, pois “Nesse sentido, conhecer a significação de algo é saber como e por que esse algo importa, se considerarmos que “importar” [to matter] significa tanto “materializar” e “significar”¹² (BUTLER, 2002, p.60). Por conseguinte, os corpos *queer* integram essa categoria *a priori* desviante.

Destarte, é fundamental também explicitar a consciência das diferenças políticas e ideológicas existentes entre indivíduos que se reconhecem como LGBTs e outros que se reconhecem como *queer*. Adota-se, então, a perspectiva defendida por Leandro Colling em seu livro mais recente, *Que os outros sejam o normal. Tensões políticas entre o movimento LGBT e ativismo queer* (2015). Para o autor, grande parte dos discursos e reivindicações sobre igualdade de gênero e sexualidades questionada por certos grupos LGBTs é o de se comparar com pessoas heterossexuais alegando de que gays, lésbicas, travestis, transexuais, transgêneros e bissexuais são pessoais “normais”, que querem casar e ter relações monogâmicas. A aparência heteronormativa é claramente presente nesses indivíduos e em suas práticas cotidianas. No entanto, os ativistas *queer* se distanciam dessa postura ao exaltarem a fluidez de gênero e a liberdade das sexualidades, ou seja, são pessoas que rejeitam definições ou enquadramentos nessas categorias, no qual a liberdade é prioridade para a exaltação da sexualidade.

Portanto, o presente capítulo tem o objetivo de pôr em questão os conflitos ideológicos, discursivos e transgressores do ativismo LGBT e do movimento *queer*, principalmente, no contexto brasileiro. Acredita-se que ao apontar as diferenças entre estes dois grupos torna-se possível analisar a presença de um armário televisivo nas TVs generalistas privadas brasileiras, especialmente na TV Globo, e a regulação que a heteronormatividade exerce ao condicionar a representação de sujeitos LGBTs e *queer* na teledramaturgia brasileira, por meio das telenovelas. Dessa forma, explicitar as divergências

¹¹ Ver: LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. USA: TL, 1987

¹² Tradução livre. “En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que "importar" [to matter] significa a la vez "materializar" y "significar"”.

contra o discurso hegemônico e as políticas de resistência, tanto do ativismo LGBT quanto do movimento *queer*, faz-se essencial, não somente para identificar os embates de seus respectivos sujeitos, mas também compreender o comportamento heteronormativo da TV aberta e as dinâmicas de uma mídia que se compromete e busca refletir a realidade da sociedade brasileira. Assim, concretiza-se a ideia de dois possíveis armários televisivos: o primeiro que condiciona a representação LGBT e o segundo que implica na contenção da rebeldia *queer*.

1.1 O Movimento de Liberação Sexual

Primeiramente, antes de iniciar a discussão que aponta as divergências entre os grupos LGBT e *queer*, é essencial apresentar um panorama breve da trajetória de liberação sexual que emergiu no mundo no século XX. Considerando que nas décadas que se sucederam muitos fatos históricos, sejam midiáticos como sociais, alcançaram proporções e amplitude mundiais, destacam-se alguns que tiveram maior visibilidade e impacto nas sociedades, em termos de gêneros e sexualidades. Todavia, tais acontecimentos possibilitaram a abertura de novos caminhos e a construção de espaços de contestação para os ativistas LGBTs e, posteriormente, ao movimento *queer*. Dessa forma, a revolução sexual, e também feminina, pulverizou os discursos referentes ao desejo, ao saber e às punições contra políticas, instituições e sistemas conservadores burgueses – estes, entendidos aqui, como heteronormativos e tradicionalistas – sobretudo, quando instala-se nos meios de comunicação de massa.

A condição da heterossexualidade divide homens e mulheres em um eixo *natural* de dicotomia e privilégios. É possível afirmar que existe uma lei anterior aos discursos que naturaliza as categorias do sexo e gênero como elementos binários. As sociedades são governadas por matrizes de poder que regulam os corpos como signos de ambivalência masculino/macho ou feminino/fêmea. Dessa forma, a lei exige uma conformidade entre o corpo e o gênero com a noção de determinismo biológico, visto que o falo é simbolicamente um instrumento que garante privilégios para os homens ao inferir que o pênis é o fato para a reprodução da espécie. Desse modo, cabe aos homens a personificação da superioridade frente às mulheres, aos homossexuais, transexuais, transgêneros, travestis e *queer*. Essa lei é uma lei jurídica que pune, condena e nega funções, sensações, impulsos que não se ajustam e desviam da “normalidade” heterossexual.

No livro *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber* (1988), Foucault afirma que o poder não está centralizado na figura do Estado ou em suas instituições, mas sim, no modo como estas ramificam suas ações controladoras, suas práticas e os efeitos sobre os indivíduos. Dessa forma, Foucault demonstra que a repressão perante ao sexo e as sexualidades – pelas instituições de poder – foi produzida a partir de sua permissão em ser exposta, confessada, discursada, logo, o saber advindo desta *externalização* permitia a criação de um sistema de interdição às experiências desviantes, perversas ou pecadoras. No livro, Michel Foucault se distancia da noção de que o debate sobre sexo sempre foi reprimido e exemplifica seus argumentos a partir da “hipótese repressiva”, no qual pra ele o século XVII, com o surgimento da sociedade moderna, é decisivo para uma multiplicação dos discursos sobre o sexo. Assim, o ato de confissão, segundo o filósofo francês, seria um exercício fundamental para a compreensão da diversidade de práticas sexuais – posteriormente, com a revolução industrial e científica, o direito penal e a medicina atestariam graus de loucura, sanidade e criminalidade. Contudo, “a colocação do sexo em discurso” (FOUCAULT, 1988) seria o viés que conduziria ao entendimento de como os sujeitos, os prazeres e os desejos eram atingidos pelo poder.

Contudo, Foucault, em nenhum momento, deixa de reconhecer que há censura ou proibições nas sociedades com relação às sexualidades, mas conceitua que tais restrições ou negações são, apenas, pontualidades, táticas locais de vigilância e punição. O poder seria, então, em sua forma geral de aceitabilidade, o controle da vida do homem por meio de certos dispositivos: a sujeição e a obediência. Os corpos teriam de ser dóceis e adestrados às novas políticas e jurisdições. A teoria do desejo e as dinâmicas das pulsões sexuais agora estariam marcadas por certas instâncias de prazer-saber como a inteligibilidade, a ordem e a linguagem e reprimidas por ciclos de interdição (lei de proibição, punição, supressão, anulação). O regime sexual regulador se dá pela dialética da conformidade, no qual o parâmetro dessa relação é a diferença sexual. Dessa forma, o culto ao falo exhibe o pênis como instrumento de opressão e coloca o homem como o portador ativo das relações humanas e a figura feminina como algo irrepresentável (BUTLER, 2003).

Desse modo, a contextualização da liberdade sexual feminina inicia-se a partir da década de 1960, quando, então, o estigma da superioridade masculina é fraturado pelos questionamentos impostos pelas feministas e pró-feministas em muitos países, principalmente, ocidentais. Estas mulheres se uniram para criticar a dominação masculina frente às sociedades que determinavam o homem uma figura forte e positiva, enquanto à

mulher se reservava a figura da fragilidade e do ambiente doméstico. O movimento feminista não só reivindicava uma nova relação de igualdade entre homens e mulheres, em muitos níveis como equiparação de salário, direito à voto e domínio do próprio corpo (no caso, a favor do uso de pílulas anticoncepcionais e do aborto), como também denunciava constantemente as violências simbólicas e sutis sofridas no interior das sociedades patriarcais. De fato, não cabe aprofundar nesta dissertação as políticas feministas, mas relacionar a importância com que o discurso de liberdade sexual e feminino foi paradigmático em um período de efervescência das lutas de minorias.

No entanto, através de uma sociedade centrada nas mulheres, apenas por sua capacidade fértil e de reprodução, o feminismo trouxe à tona a experimentação da sexualidade, a exploração do corpo, dos prazeres e da aceitação. O episódio de 1968 em que centenas de mulheres americanas foram à rua, após a vitória de *Jordi Ford*¹³ – eleita *Miss América* – queimar sutiãs em praça pública demonstrava a revolta contra uma História que dissimulou as conquistas e o protagonismo das mulheres e o padrão de beleza que imperava regras aos corpos femininos. Desde então, o próprio feminismo se transformou numa ode ao politicamente correto das sociedades machistas e patriarcais, ainda que o desenvolvimento da segunda e terceira onda feminista recuassem em certas partes, como na polêmica do direitos femininos para as transexuais, por exemplo.

Este fato é uma questão delicada e, até certo ponto, separatista dentro do movimento feminista nos dias atuais. Muitas das mulheres cisgêneros rechaçam a ideia de integrar e estender os direitos femininos para as mulheres trans, pois alegam que estas nasceram privilegiadas por terem pênis. Logo, já exerceram seu papel dominante nas estruturas sociais e subalternizaram, involuntariamente, as outras mulheres. No entanto, é possível perceber que a interseccionalidade, tanto das mulheres cis como das trans, pode ser uma força que desmantele o patriarcado e produza novas vivências coletivas.

Os tabus atribuídos às práticas sexuais restringiam, e ainda restringem, grande parte das donas-de-casa a idealização do matrimônio e da fidelidade uma atitude de preservar a esfera familiar, enquanto que o exercício da sexualidade pelo simples prazer foi relegado à prostituição e aos sujeitos pervertidos. A tentativa de se libertarem da concepção de mulher apenas como procriadora possibilitou que muitas delas pudessem usufruir da sua própria sexualidade num âmbito mais livre e menos canalizado nas categorias fixas que as instituições

¹³ Apesar da prefeitura da cidade ter negado a autorização da utilização de fogo na manifestação, as mulheres foram às ruas protestar contra uma ditadura da beleza que instituída um padrão físico e de consumo a ser seguido. Elas lutavam contra a sociedade patriarcal que instituída símbolos de feminilidade que não as representavam e que, de certa forma, determinavam e autenticavam suas condições de mulheres.

de poder proclamavam. Em consonância, a própria cultura *hippie* intensificou a inclinação para o amor livre e teve papel fundamental nas políticas de resistência a favor da liberdade de expressão e contra os conflitos não-pacíficos que se alastravam globalmente, através do *slogan* “faça amor, não faça guerra”¹⁴.

No entanto, a emancipação feminina despertou a vulnerabilidade dos papéis de gênero no corpo social e criou perspectivas necessárias e fundamentais para sensibilidades femininas e politização de novas forças sexuais, como a LGBT. Não por menos, o feminismo buscou também criticar e condenar a objetificação de seus corpos no interior das culturas e as inquietudes legítimas quanto ao sexo e as sexualidades. Tal fato, nos dias atuais, é perceptível na indústria pornô. O pornô feminista passou a ser um campo de resistência cultural e política contra as restrições ao desejo e aos papéis sociais, no qual o seu poder está na fantasia, no fetiche, na capacidade de reorganizar o *mainstream* sob a ótica das alternativas de identidades de gênero e submissões sexuais.

Nesta conjuntura, o final da década de 1960 foi determinante para introduzir o êxtase revolucionário em âmbito global. O movimento estudantil aqueceu o cenário político ao afrontar o conceito de liberdade e primar pela autonomia do indivíduo. A contestação contra os padrões conservadores da época e, principalmente, em relação aos governos militares – como na América Latina – influenciaram jovens do mundo todo a formarem barricadas, manifestações a favor da democracia e dos direitos civis. Países como França, Alemanha, a antiga Tchecoslováquia e Brasil foram marcados por representativas passeatas em oposição ao autoritarismo e o despotismo¹⁵.

Porém, grande parte desta contestação cultural, política e social perante as formas de liberdades, o sexo e às sexualidades atribuía a heterossexualidade como pré-requisito e homossexualidade como uma melancolia materna. Sendo assim, garantiam a qualificação dos sujeitos e corpos e os tornavam humanizados, coerentes. O ativismo LGBT que ascenderá ainda mais os discursos e a contestação da heterossexualidade dominante visualizará o gênero e o sexo como ações políticas culturais, como elementos fictícios que são construídos socialmente. Dessa forma, a linguagem heteronormativa garantiria o que socialmente é real e aceito e a subversão imposta pelos grupos e entidades LGBTs e *queer* viriam a perturbar essa ordem que organizara o poder, os discursos e as afetividades até então.

¹⁴ Tradução livre. “Make love, not war”.

¹⁵ No caso do Brasil, a “Passeata dos Cem Mil” em junho de 1968 conduziu milhares de jovens, artistas, intelectuais e mães ao centro do Rio de Janeiro reivindicar contra a repressão militar, a prisão de estudantes e qualquer tipo de censura.

Destarte, no caso dos meios de comunicação de massa comercial no Brasil – como a televisão – no qual um dos objetivos é lucrar, a reprodução de valores e pensamentos consolidados estabelece uma indústria midiática tradicional, onde é impregnada de moralidade sobreposta nos discursos que transmitem. Esta moralidade se expande nas aptidões, na utilidade e docilidade, na administração, na sujeição dos indivíduos e, principalmente, no controle das populações - geralmente os apresentadores, atores de televisão são brancos, heterossexuais e nativos da região sudeste do Brasil. Como ocorre a segregação da população não-heteronormativa na teledramaturgia da TV aberta, visto que esta pode ser aludida à aparelhos ideológicos?

Portanto, explicitar as complexidades e diferenças de grupos não-heteronormativos visa compreender as propostas de seus integrantes, bem como as linhas de pensamentos que vão se opor as esferas que compõem e ditam os significantes e os significados universais dos afetos e das interações humanas. O ativismo LGBT e o movimento *queer* fazem valer os direitos a estes indivíduos que merecem por parte do Estado e da sociedade a inclusão social e o reconhecimento dos seus direitos como cidadãos brasileiros, excluindo toda e qualquer forma de preconceito imposta pela sociedade. Todavia, escolher esses dois grupos para efetiva análise justifica-se pela complementaridade de seus discursos e proposições. Relacionar e confrontar essas contraposições entre ativismo LGBT e movimento *queer* reforçará a proposta de existência de um armário televisivo, por parte das emissoras abertas brasileiras, assim como justificará invisibilidades e apagamentos constantes desses sujeitos na televisão.

1.2 A Perspectiva LGBT

Inicialmente, ao explicitar o percurso do ativismo LGBT, bem como suas respectivas reivindicações, proposições e afirmações, destaca-se o escopo da análise à realidade brasileira. Apesar de ter sido citado fatos mundialmente históricos anteriormente, julga-se necessário reduzir a discussão sobre o movimento LGBT ao contexto nacional - devido a escolha por priorizar a TV generalista privada brasileira como objeto de estudo para esta dissertação. Assim, aproximam-se, de certa forma, a mídia televisiva nacional e a referência histórica da TV Globo às possíveis associações entre telenovela e os avanços e retrocessos de representações LGBT pela emissora. Não por menos é necessário reiterar a posição da TV Globo como uma das maiores emissoras privadas do mundo e a maior produtora de teledramaturgia no país. Portanto, a intenção contida neste subcapítulo é apresentar um

panorama do ativismo LGBT no Brasil explicitando sua natureza, aspectos, originalidade, conflitos e posturas diante da estrutura política, econômica, social e midiática do país.

As políticas identitárias advindas do ativismo LGBT perpassam por diversas reiteraões de humanização de um grupo minoritário que experimenta, constantemente, as consequências de ações violentas e discriminatórias nos interior das sociedades. Não obstante, a tendência desse movimento é o de valorizar a figura dos LGBTs em âmbitos civis, conduzindo estes a conquistarem direitos fundamentais e básicos como qualquer outro cidadão heterossexual. Em alguns trabalhos considerados pertinentes nessa linha de pesquisa, autores como Guacira Lopes Louro (2006; 2008), Leandro Colling (2015) e Regina Facchini (2003) reiteram que, a princípio, o ativismo LGBT iniciou seu processo de luta contra o preconceito sendo liderado, apenas por homens homossexuais e que, posteriormente, alinhado como o movimento feminista, as lésbicas foram adquirindo espaços também de visibilidade na causa. A partir, somente, da década de 1990, travestis, transexuais, transgêneros e bissexuais obtiveram participação efetiva no movimento.

Um dos dilemas do grupo LGBT é justamente uma concepção “ativista política” contida no interior de grande parte de sua comunidade. Estar em conformidade com outros movimentos sociais sustenta a lógica de também defender organizações que contestam o sexo, a sexualidade, os desejos e impulsos como algo dicotômico determinado pela biologia e ciência. Assim, a implicação de um modelo coerente de relação para e com o Outro – diga-se, obrigatoriamente heterossexual, ou seja, com o sexo oposto – não se ajusta para os LGBTs que priorizam as relações diversas, como uma utilidade pública que deva ser difundida em esferas educacionais, legislativas, médicas entre outras. Justamente, por considerar urgente as questões LGBTs, seus integrantes reivindicam também uma identidade política coletiva.

Os movimentos sociais gays e lésbicos têm construído uma quase identidade étnica forjada com instituições culturais e políticas próprias, festivais, bairros e até mesmo bandeira própria. Nessa etnicidade subjaz a típica noção de que aquilo que gays e lésbicas compartilham - a base de seu estatuto de minoria e de suas exigências de direitos como minoria - é uma mesma essência estável e natural, um ser com desejos homossexuais. ¹⁶(GAMSON, 2002, p.142)

¹⁶ Tradução livre. “Los movimientos sociales gays y lesbianos han construido una cuasi identidad étnica forjada con instituciones culturales y políticas propias, festivales, barrios e incluso bandera propia. En esa etnicidad subyace la típica noción de que aquello que gays y lesbianas comparten —la base de su estatuto de minoría y de sus exigencias de derechos como minoría— es una misma esencia estable y natural, un ser con deseos homosexuales.”

De fato, essa visibilidade coletiva provoca uma busca de aceitação que é essencialmente uma das marcas do ativismo LGBT. Considerando que até 1990 a homossexualidade era listada pela Organização Mundial da Saúde como uma disfunção mental, não é à toa que grande parte dos discursos que protestam contra a homofobia, a exclusão e outras práticas discriminatórias permeiam a justificativa da normalidade, da igualdade e do bem-estar. A noção estável que Joshua Gamson afirma acima é o efeito de práticas que reafirmam a condição dos LGBTs muitas vezes em comparação com o atestado saudável e natural imposto pela heterossexualidade compulsória aos sujeitos – entendida aqui como a adequação dos sujeitos nas esferas masculino/feminino e homem/mulher, inclusive em campos como o afetivo. A patologização dessas categorias reforça o esteio e a disseminação do pensamento heteronormativo. Uma condição que até mesmo os LGBTs, que sofrem com exclusões e apagamentos diários, exprimem porque é intrínseco ao pensamento que governa as sociedades e que as instituições de poder proclamam em muitos níveis.

Judith Butler quando descontrói as noções de gêneros e sexualidades como elementos fixos e estáveis, propõe a noção de performatividade. A performatividade é um conjunto de atos que determina, delimita e estipula os preceitos da existência social e, portanto, ela não sugere nem garante a liberdade de ser, mas organiza a sociedade e sua matriz social a se comportar à risca das dicotomias heteronormativas e das ações que sustentam a ordem das identidades, dos gêneros e sexualidades. Considerando o patriarcalismo como uma agência constitutiva e regulatória de moralidades, os sinais simbólicos dessa repressão são camuflados através da linguagem, da interpelação e da visibilidade enquanto sujeito-cidadão. Os atos performativos reafirmados reproduzem uma visão de mundo social pautada na lógica da relação implícita e suspensa entre os indivíduos, na qual o outro controlado e vigiado torna-se objeto que ativa a manutenção da heteronormatividade. Dessa forma, as identidades de gênero e o próprio sexo são considerados atos repetidos e estilizados que governam os corpos no interior dos espaços sob uma temporalidade recorrente. Portanto, a performatividade é entendida como a repetição de ações e atitudes que são exercidas pela sociedade como um todo, a fim de ressaltar uma interação intrincada pela obrigação de se ajustar às categorias disponíveis. Sendo assim, a performatividade não é somente o redizer dos códigos consolidados, mas sim a convergência de normas sociais variadas que, inclusive, LGBTs também reproduzem muitas vezes, ainda que inconscientemente. Pode-se, então, perceber que a noção de aceitabilidade e inclusão reivindicada pelos movimento LGBT dinamiza a vontade

de pertencimento sob o parâmetro de características heterossexuais: o gay “afeminado” e a lésbica “masculinizada” exemplificam tal a relação.

Diretamente influenciada por nomes como Michel Foucault, Hegel e Jacques Derrida, Butler estrutura seus argumentos pela dialética e pela apropriação das noções desestabilizadoras que provocam o sistema, profanam significados sobre o sujeito e, conseqüentemente, definem sua identidade.

A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual. A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. (BUTLER, 2000, p. 153)

É interessante avaliar que no Brasil, os ativistas LGBTs almejaram seus espaços e ampliaram a luta por igualdade em meados da década de 1970, quando em plena ditadura e pós institucionalização no AI-5¹⁷, o movimento, até então homossexual, promoveu iniciativas delimitadas como alternativas e libertárias. Estas ações encontraram potencial na união com outros grupos sociais de visões antiautoritárias e comunitárias, diga-se grupos de esquerda. Assim, a finalidade do movimento homossexual nesta época era a busca pela liberdade individual, dos relacionamentos livres e da autonomia da orientação sexual. Esse período também foi marcado pela existência de associações que reuniam, principalmente no eixo Rio-São Paulo, gays que produziam materiais sobre diversidade sexual e novas propostas de sociabilidade inclusiva.

Porém, nem sempre havia essa conformidade pacífica dos movimentos sociais alternativos de esquerda. Na ditadura, as perseguições sofridas por gays e lésbicas provavam que os movimentos políticos de direita não desejavam as conquistas e visibilidades reivindicadas pelo movimento homossexual, como também os próprios grupos de esquerda condenaram, em parte, a autonomia e independência das associações e grupos gays, com a justificativa de que isso enfraqueceria os interesses por um democracia ampla e unificada, além de dividir a classe operária. Todavia, o campo cultural foi imprescindivelmente necessário, atuante e produtor de discursos, figuras públicas e atos que defendiam as causas homossexuais. A literatura gay foi marginalizada e produzida por editoriais e livrarias

¹⁷ O AI-5, Ato Institucional 5, foi um decreto emitido pelo governo militar brasileiro em 1968 que suspendia os direitos políticos de qualquer cidadão num prazo determinado. Dentre as medidas consequentes, o AI-5 excluía as garantias individuais ao permitir que o habeas corpus perdesse a sua aplicação legal.

alternativas nos becos, no submundo dos centros urbanos. Concomitantemente, filmes eram censurados por obscenidades e muitos outros eram realizados explicitando cenas de nudez, sadomasoquismo e apresentando personagens travestis.

O grupo “*Somos: Grupo de Afirmação Homossexual*”¹⁸ e o jornal “*Lampião da Esquina*” são referências importantes no país, pois “promoviam a reflexão em torno da sujeição do indivíduo às convenções de uma sociedade sexista, gerando espaços onde a diversidade sexual podia ser afirmada” (FACCHINI, sem data)¹⁹. O cineasta, romancista e ensaísta João Silvério Trevisan – um dos precursores do grupo Somos e o principal redator do periódico citado – afirma que o contato das lutas dos movimentos feministas, homossexual, negro e ambiental garantiu um ambiente favorável para a efervescência da contracultura no Brasil e, particularmente, para o caráter político que viria a ser potente nos anos de 1980.

Começamos com o Grupo Somos, em São Paulo, e o jornal Lampião (circulou entre 1978 e 1981), no Rio. Logo no início o jornal teve problema com a ditadura. Fomos indiciados num inquérito, sob a acusação de ofensa à moral e aos bons costumes, por conta de uma matéria minha defendendo o jornalista Celso Kury, que já enfrentava processo, sob a mesma acusação. Fui fotografado na Polícia Federal com uma plaqueta no pescoço na qual estava gravado o número 024-0. A escolha do número não era por acaso. (TREVISAN, 2014)²⁰

Portanto, a década de 1970 marcou a expansão do movimento de visibilidade homossexual com reações políticas, em muitos casos radicais, em resposta à repressão do governo militar e à homofobia da praticada pela sociedade. Essa é uma característica efetivamente importante que, posteriormente, o movimento LGBT, de fato, irá incorporar à causa e suas pautas: conduzir a luta por direitos e igualdade em âmbito civil e, conseqüentemente, atingir esferas estatais públicas. Mediante o fim da ditadura e a abertura político-econômica, a redemocratização do país impulsionará a discussão da disseminação da AIDS e sua associação como uma “doença causada por gays”. Os avanços provocados pelos movimentos homossexuais, até então, sofreriam retrocessos e dificuldades e a década de 1980 seria controversa em muitos níveis.

Os anos que se sucederam, a partir de 1980, resultaram em comportamentos e atitudes angustiantes frente à contaminação pelo vírus da AIDS. Devido à falta de informação e com o respaldo da mídia divulgando casos recorrentes, claramente relacionados à casais

¹⁸ Considerado o primeiro grupo expressivos e atuante em defesa de políticas e direitos dos LGBTs no Brasil. Foi fundado em 1978.

¹⁹ Ver: http://www.crsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/fr_historico.aspx . Acesso em: 14/08/16.

²⁰ Ver: <http://politica.estadao.com.br/blogs/roldao-arruda/na-ditadura-eramos-indesejados-pela-direita-e-pela-esquerda-diz-escritor-e-fundador-de-movimento-gay/> . Acesso em: 14/08/16.

homossexuais, instaurou-se no mundo um estado de alerta contra os gays. Integrantes de diversas linhas religiosas aproveitaram-se do declínio contestador dos LGBTs e incriminaram a homossexualidade sob os argumentos de que a religião curaria o “mal da década”. A desmoralização por parte das propostas e pautas LGBTs fez o movimento perder amplitude. Em contrapartida, a Bahia será o ambiente propício para a formação de um grupo que terá o objetivo de responder as ofensas e o descaso da sociedade e da esfera pública com vítimas da AIDS. Em conjunto com campanhas pragmáticas e educativas, o Grupo Gay da Bahia e outros coletivos se organizavam para promover atos que garantissem o direito civil à comunidade LGBT e o acesso aos homossexuais ao sistema de público de saúde em meio a pulverização do HIV. O cenário lésbico nesse período seria intensamente atuante com o surgimento do primeiro grupo, majoritariamente composto por lésbicas no país, além da criação da primeira passeata de cunho exclusivamente político contra a repressão e violência em certas regiões de São Paulo.

A tendência de atos e mobilizações educativas irá direcionar o movimento LGBT, em âmbito nacional, à ideias assimilacionistas, no sentido de reconhecer que o processo de mudança do pensamento hegemônico e homogeneizante instaurado nas sociedades é algo que constantemente deva ser reforçado. Dessa forma, uma característica LGBT é sempre contestar através de diversos grupos, questões de gênero, identidades, orientações sexual e visibilidade. A pergunta básica é, na maioria das vezes: por que não um gay ou uma lésbica? E se fosse uma travesti? Todavia, no projeto de visibilidade LGBT o desafio é romper o ponto de vista tradicional e ideologicamente heterossexual das relações sociais – pensar a sexualidade diferente da forma como é imposta, inclusive a própria configuração familiar e as implicações do conceito de casamento.

Uma das prerrogativas perante o discurso de igualdade defendido pelo movimento LGBT é o reconhecimento legal do casamento entre pessoas do mesmo sexo. Essa legalidade compreenderia a não criminalização, por parte do Estado, das relações conjugais entre homossexuais. A legislação favorável a esse processo estabeleceu que casais homossexuais teriam os mesmos deveres e direitos que casais heterossexuais. Em 2005, o Supremo Tribunal Federal brasileiro (STF) promulgou decisão histórica ao reconhecer a existência da união estável entre companheiros gays e lésbicas no país²¹. Dentre essa medida, por unanimidade, a justiça determinou que casais homossexuais configuravam uma “nova” concepção familiar e

²¹ Apesar do reconhecimento favorável pelo Supremo Tribunal Federal da união estável para casais homossexuais acontecer somente em 2005, é possível identificar registro oficial em cartório de união estável entre casais homoafetivos na cidade de São Paulo em 2003.

Ver: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2842

estes poderiam partilhar bens e heranças, declarar conjuntamente o Imposto de Renda e também adotar filhos. Vale ressaltar que o Congresso Federal não instituiu uma lei específica que garante a união civil entre pessoas do mesmo sexo, porém, enquanto não houver uma legislação para o esses casos e resistências de instituições administrativas, predominará decisão do STF. Durante esse transcurso, o relator favorável às garantias para os casais homoafetivos, o ministro Carlos Ayres, introduziu uma nova interpretação para o artigo 226 da Constituição Federal sustentado pelo fato de que a Constituição garantiria o bem-estar de todos sem preconceito de sexo (art. 3º, IV) e ausente de caráter discriminatório (art. 5º, caput)²². Dois pontos fundamentais são extraídos deste caso no plenário: o primeiro é que após a sessão, o próprio ministro declarou que “equiparação vale para todos os fins e efeitos” e o segundo é a presença, dentre os nove representantes aptos a defesa oral favorável ou não ao reconhecimento, estava Hugo Cysneiros, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que defendeu com argumentos constitucionais e religiosos a possibilidade da união estável somente entre homem e mulher – num país que, a princípio, democraticamente deveria ser laico.

A partir disso, a ideia de equiparação, de igualdade entre todos perante à lei é introjetada nas sociedades e no próprio pensamento LGBT que vai usar destes argumentos como artifícios de suas conquistas no âmbito legislativo e jurídico. No entanto, parte do movimento LGBT vai se opor ao foco da pauta do casamento e da adoção justificando que muitos dos outros problemas presentes na sociedade ainda não tinham sido solucionados, como a própria homofobia internalizada nos grupos LGBTs, o machismo de gays frente às lésbicas, a falta de apoio às identidades trans entre outros. O pesquisador e professor Leandro Colling (2015), no livro mencionado anteriormente, recolhe dentre muitos depoimentos, o de uma militante portuguesa que não quis se identificar. A fala dela poderia traduzir e representar a dissidência do movimento LGBT em Portugal, no Brasil e em outras partes do mundo.

Também não vejo o movimento LGBT empenhado na discussão sobre as trabalhadoras do sexo e sinto que essa figura de pedido de permissão, de assimilacionismo, para que possamos casar, faz com que estejamos demasiados ocupados nesses temas e não consigamos uma ação associativa conjunta de visibilidade daquilo que efetivamente desafia do ponto de vista ideológico e social, que é o não estar conforme ao gênero, o ser puto ou puta, o direito a pensar desde cedo nas questões intersexuais, de uma forma de pensar a sexualidade diferente desta que está posta. (PESSOA X *apud* COLLING, 2015, p.115)

²² Ver: <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/91972/constituicao-da-republica-federativa-do-brasil-1988#>

Tal fato evidencia uma conquista de décadas pelo movimento LGBT no país e explicita as brechas que possibilitam o acesso à igualdade no Brasil. Michel Foucault (1988) afirma que a transgressão ocorre no interior das sociedades punitivas e repressoras, por espaços e lacunas que estas permitem. Entendendo o poder como uma correlação de forças desiguais, o filósofo e teórico francês explicita que os efeitos de clivagem no corpo social e o cinismo advindo das esferas de poder agem, estrategicamente nas comunidades sociais, através de mecanismos, seja pelo controle da vida do homem, seja pela enunciação da lei. Dessa forma, é então na década de 1990 que o movimento LGBT brasileiro vai se expandir no país e agregar as políticas e demandas de organizações compostas por travestis, transexuais e transgêneros, comprovando a ideia de Foucault de que “onde há poder há resistência”.

Ancorada por Regina Facchini (2003) como a terceira onda do movimento homossexual no Brasil, a década de 1990 é caracterizada pela ampliação de medidas inclusivas. Ativistas lésbicas passam a ter maior representatividade no cenário LGBT e a incorporação das lutas trans e das travestis impulsiona novas políticas públicas educativas e de saúde, quando o Conselho Federal de Medicina, em 1997, aprova o acesso à cirurgias de mudança de sexo. Dois anos antes desse acontecimento, é criada no país a primeira e maior organização LGBT: a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT). A ABGLT se tornaria uma das maiores entidades da América Latina e que, de fato, congregaria não só pautas homossexuais, pois suas propostas se ramificavam em instâncias jurídicas e legislativas, principalmente, por meio de projetos de lei – a favor do reconhecimento da união civil entre parceiros do mesmo sexo e pela criminalização da homofobia. A propósito, a criminalização da homofobia seria outra peculiaridade do movimento LGBT, uma conquista exigida e pressionada por grande parte dos ativistas que reivindicam a criação de uma lei que proíba e seja punitiva com o ato discriminatório. No entanto, uma parcela dos ativistas LGBTs argumentam que essa deva ser uma lei que não se pretenda só punir ou julgar o ato após o acontecido, mas sim, que esta seja educativa, que previna a ocorrência desses casos. Ativistas mais pluralistas defendem também que a lei contra a homofobia deva ser, antes de tudo, antidiscriminatória, visto que esta tenha que abarcar temas como a xenofobia, o racismo e a violência contra às mulheres.

O surgimento de coletivos como a Associação das Travestis e Liberados do RJ (Astral), a Associação Nacional de Travestis (Antra), a Liga Brasileira de Lésbicas (LBL) e o Coletivo Nacional de Transexuais (CNT) promoverá também, de certo modo, um diálogo com esferas do governo para a promoção de seminários, cursos e programas dispostos a atuarem

nas ações de prevenção contra a AIDS, a aproximação de mulheres trans com organizações feministas para debates sobre machismo e misoginia, a luta contra a discriminação religiosa e a busca pelo “tratamento positivo da homossexualidade na mídia e pela inclusão da educação sexual nos currículos escolares” (FACCHINI, 2003, 106). Regina Facchini ao esmiuçar esse período no livro *Movimento Homossexual no Brasil: Reconstituindo um Histórico* (2003) ressalta que

não somente o número de grupos/organizações do movimento aumentou, como houve uma diversificação de formatos institucionais e propostas de atuação. Por outro lado, nota-se também uma ampliação da rede de relações sociais do movimento e a presença de novos atores nesse “campo” do movimento, como, por exemplo, a mídia, segmentada ou não, as agências estatais ligadas aos temas justiça e saúde, parlamentares que incluem a bandeira dos direitos dos homossexuais em suas plataformas, o mercado especializado, organizações internacionais, grupos religiosos que se mostrem flexíveis ou especialmente voltados a questões ligadas à sexualidade ou homossexualidade etc. (FACCHINI, 2003, p. 112)

Assim, a década de 1990 foi paradigmática ao fortalecer o movimento LGBT e transformá-lo num universo crescente de grupos, coletivos, ONGs, associações, institutos e organizações. Tais grupos puderam, ao expandir o debate e as pautas referentes à uma política nacional de saúde e educação, conquistar espaços midiáticos e promover discussões e visibilidade aos direitos dos LGBTs. Não por menos, é a partir da década citada que a sigla LGBT passa a, realmente, fazer mais sentido quando reconhece as demandas e as diferenças dentro do próprio movimento. Talvez, desta década em diante, os militantes e ativistas gays, lésbicas, transexuais, travestis, transgêneros, bissexuais e muitos outros que não cabem nesta sigla, apontem para um caminho de diversidade e pluralidade – respeitando diferenças, desigualdades, mas somando capacidades, corpos, sujeitos e ideias por um país menos patriarcal, burguês e predominantemente heterossexual.

Dessa forma, dos anos 2000 em diante, a luta LGBT será extensivamente transversal: estará presente na política, através de nomes como o deputado federal Jean Wyllys; na educação com professores, acadêmicos, reitores travestis/transexuais e transgêneros; na saúde com a criação da Política Nacional de Saúde Integral LGBT em 2011; nos meios de comunicação, com telenovelas abordando mais personagens LGBTs e até mesmo com a proposta de um canal dedicado, exclusivamente, ao público LGBT como o “We”²³; e nas

²³ O canal We estava previsto para ser lançado em 2014 pela programadora Box Brazil como um canal para a TV paga. No entanto, sem explicação, até os dias atuais o mesmo ainda não está em funcionamento e sem previsão de chegada ao pacote de empresas de TV por assinatura. É interessante notar que o canal possui página e perfil em redes sociais como *Facebook* e *Twitter* para o público interagir e enviar sugestões de pautas para a programação do canal. O slogan do futuro canal é: “Somos iguais e diferentes”. Ver: <http://www.canalwe.tv.br/>

redes sociais, com canais virtuais, páginas e comunidades para debates de caráter informativo-educativo como o “Canal das *Bee*”²⁴.

Portanto, este subcapítulo teve a intenção de explicitar e analisar, no panorama breve da luta LGBT no Brasil, as principais marcas, evidências e características do ativismo, do movimento LGBT e seus integrantes no país. Compreendendo que inicialmente o movimento estava condicionado a integrantes majoritariamente gays, a expansão adquirida permitiu ao longo do tempo incorporar demandas de outros grupos da sigla e, assim, tornar as reivindicações mais efetivas e integradas – ainda que existam dissidências, prioridades divergentes e conflitos no interior dos próprios grupos. À vista disso, com base na discussão acima, percebe-se que, dentre as mais importantes pautas e demandas dos LGBTs estão: a igualdade e normalização frente aos heterossexuais; a conquista pelo matrimônio e a pluralidade da configuração familiar; o uso do nome social por pessoas trans; políticas públicas legislativas/jurídicas a favor da sociabilidade de sujeitos LGBTs; campanhas educativas e de saúde que promovam o respeito a diversidade de gêneros e sexualidades; a adequação dos sujeitos não-heterossexuais em categorias específicas de sua sigla – ou a necessidade de denominar aquilo que o sujeito é e o que orienta afetivamente. Por fim, uma característica essencial do movimento LGBT é a reafirmação constante de suas identidades e sexualidades não-heterossexuais.

1.3 A não-adequação *queer*

As instituições sociais ainda estão amparadas sobre conceitos e pensamentos que se comprometem com as convenções patriarcais e heteronormativas. No interior de suas estruturas, a sociedade impõe suas regras e políticas de visibilidade também em nível de representação e delimita, assim, as fronteiras de contenção e compensação sobre os sujeitos. Por conseguinte, é inerente das práticas culturais e históricas a importância do pertencimento numa comunidade que compartilhe de elementos semelhantes e que desfrute tanto “interpelativamente” quanto imagetivamente de referências comuns.

No âmbito das esferas sociais, as convenções patriarcais ainda ditam os ritmos sobre as identidades sexuais, produzem relações de poder e hierarquias definidas sob o caráter normatizador e têm, como um de seus principais efeitos, indivíduos disciplinados e

²⁴ O “Canal das Bee” é um canal de vídeos no Youtube realizado por um grupo de pessoas de São Paulo e tem o objetivo de informar, entreter e esclarecer questões, dúvidas e curiosidades sobre o universo LGBT. Deve-se dizer que todos os apresentadores do canais são pessoas que se afirmam como LGBTs.

subordinados ao controle heteronormativo. O reflexo dessas articulações está evidenciado em discursos que reafirmam códigos opressores aos ditos desviantes que, encarados como integrantes de uma identidade invertida, resistem à dominação legitimada. A teoria *queer* é uma corrente que surge para questionar o padrão heterossexista dominante e problematizar os elementos que configuram as formas de regulação da vida social. Ela emerge no final da década de 1980 nos Estados Unidos, num contexto dissociativo dos estudos sociológicos com o objetivo de estimular a crítica à normatização das representações sociais vigentes.

A tradição é a base de binarismos e oposições que reforçam as diferenças sexuais e a crítica *queer* surge para enfatizar que as identidades são altamente maleáveis, frágeis e artificiais, visto que os gêneros são elementos simbólicos construídos. A intenção da teoria *queer* é desestabilizar as instituições e os processos culturais que potencializam o que Adrienne Rich conceituou como “heterossexualidade compulsória”. E, talvez, uma das relevâncias do movimento seja o apontamento da frágil formação do sujeito no âmbito social e como este pode corromper e resistir as lógicas do arcabouço de regras performáticas pré-estabelecidas - reafirmadas constantemente nas sociedades.

A teoria *queer* tem como um dos princípios de seus discursos certa motivação em contestar as habilidades e operações nas quais os sujeitos estão condicionados pela sensível “estabilidade” dos papéis definidos socialmente. Tal complexidade é instaurada quando a identidade fica comprometida ao ser um construto moldado caracterizando a identidade de gênero como um fluxo infinito de ações que reiteram uma verdade inerente do patriarcalismo. Logo, as normas obrigatórias promulgam, num espaço altamente binário, que o gênero tem de ser um ou outro – masculino ou feminino –, explicitando, assim, a linha tênue da aparência das identidades. A partir dessa concepção dicotômica, a teoria *queer* propõe a desconstrução do sujeito, encarando este como um elemento provisório, inconstante e instável. Dessa forma, este binarismo performatizado nos atos, gestos, na linguagem e em muitos outros níveis, caracteriza-se como um tipo de opressão introjetada na cultura de sociedades heteronormativas. Os estudos *queer*, portanto, seriam o questionamento sobre as práticas sociais que regulam a vida social e que impõem, de certa modo, uma coerência heterossexualizada dos corpos, dos afetos, do prazer. Não por menos, é uma luta política e de culturas populares.

Inicialmente, deve-se julgar os sujeitos *queer* aqueles que estão em desacordo com a norma e a ideologia dominante; corpos em desalinho e melancólicos com a ordem e que resistem ou subvertem as imposições dicotômicas de adequação sobre eles. Judith Butler

(2003) caracteriza tais corpos como abjetos, como corpos sem privilégios e importância, sem recompensas que se encontram à margem de qualquer esfera frente às sexualidades dominantes, que não pertence a um determinado lugar. Consequentemente, as políticas de identidades e gênero derivadas de tais determinações são efeitos de práticas compulsórias exercidas numa relação de poder entre instituições, sistemas e núcleos que mobilizam a própria performance do sujeito na sociedade. Contudo, os *queer* são abnegados e renunciados devido às suas diferenças. Para David Halperin

Como sugere a própria palavra, *queer* não se refere a uma espécie natural ou a um objeto determinado, adquire seu sentido em relação a oposição à norma. *Queer* designa tudo o que está em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante. Não há nada em particular a que necessariamente se refira. É uma identidade sem essência.²⁵ (HALPERIN, 2000, p. 85)

O sujeito *queer* é aquele que privilegia a crítica às categorias genéricas do sexo e das sexualidades, comumente representadas também por muitos gays e lésbicas, por isso, o *queer* surge como uma oposição também aos discursos LGBTs. O *queer* é uma celebração, é a favor da política do carnaval (STEIN; PLUMER; 1994), da transgressão rebelde, da desobediência sexual e de gêneros e que revisa e modifica as leituras convencionais das lógicas heteronormativas – por rejeitar as formalidades da ideia de pertencimento. Pode-se pensar no *queer* como a personificação da celebração das diferenças, um corpo político que faz questão de entrar em confronto com as múltiplas formas de poder. Em seu processo de desnaturalização das categorias sexuais e de gêneros, os *queer* demarcam a indeterminação do sujeito ou seja, a necessidade de não pertencer nem se auto-caracterizar como heterossexual, gay, lésbica, nem de se identificar como um sujeito masculino ou feminino. Este indivíduo ambíguo e, em muitos casos, relacional adota uma identidade ausente de essência e isto será, portanto, a motivação de sua mobilização e reivindicações.

A dificuldade de se definir o que é *queer* permeia a intenção de compreender uma ampla gama de impulsos e expressões culturais diversificadas em resposta ao modo como as pessoas são orientadas. *Queer* é a reapropriação de um xingamento enquanto formador de sua própria personalidade e ideologia: a “dramatização do eu”. Sendo assim, *queer* é um termo que enfatiza a liberdade de autodescrição, na medida em que refere-se a possibilidade de autoidentificação do sujeito em oposição às definições empíricas do Outro. A estranheza *queer* de não conformação com a ordem binária impulsiona um novo modo de ser e pertencer

²⁵ Tradução livre. “Como lo sugiere la palabra misma, *queer* no se refiere a una especie natural o a um objeto determinado, adquire su sentido em su relación de oposición a la norma. *Queer* designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. No hay nada em particular a lo que necesariamente se refiera. Es una identidad sin esencia.”

que qualifica a posição marginal e subalterna desses sujeitos. Todavia, é uma condição existencial de um novo conjunto de saberes que surge da indisposição para com a naturalidade homem/mulher e heterossexual/homossexual. *Queer*, então, não é uma fase, nem um momento, mas um movimento de inconstância, de liberdade, no qual “supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre. Portanto, mais do que uma identidade, *queer* sinaliza uma disposição ou um modo de ser e de viver” (LOURO, 2006, p.3).

A partir dessas considerações sobre o que pode ser reconhecido como sujeitos *queer*, deve-se analisar e considerar quais são as perspectivas adotadas por estes que provocam deslizamentos de significados nos espaços culturais, sociais e políticos, atualmente, nas sociedades contemporâneas. Primeiramente, uma das fundamentações mais importantes do movimento *queer* é a resistência ao ideal de normalização que os dispositivos históricos de poder impregnam nas práticas de vida cotidiana. O pesquisador Richard Miskolci (2009) afirma que, provavelmente, o pressuposto da normalidade, evidente até os dias atuais em nossas sociedades, é uma das maiores críticas exercida pelo movimento *queer* à Sociologia, visto que a apreensão do social ainda não foi efetivamente desnaturalizada, além da existência de vestígios do essencialismo, expressos nesta recorrente. Como assinalado no subcapítulo anterior, parte dos ativistas e do movimento LGBT converteram suas pressões e objeções, frente à ordem dominante heterossexual do campo social, para almejar e adquirir privilégios e direitos que pessoas heterossexuais garantiam facilmente.

No entanto, esta atitude conduzia a valorização da normalidade, no instante em que homossexuais ou lésbicas, por exemplo, se comparavam e equiparavam, em termos de igualdade, como os heterossexuais. Ou seja, esse grau de respeitabilidade e decência era comprovado nas reivindicações de questões tradicionais como o matrimônio, o conceito de família e a adoção. Isto garantiria certo direito e propriedade a aceitação perante os heterossexuais, considerados normais, e certificaria a condição decente dos LGBTs. Por outro lado, as políticas *queer* se distanciam da mística da igualdade, pois esta noção conduziria a reflexão através de uma simples oposição inadequada entre normal x anormal, sadio x doente. A crítica está “naquilo que se perde (ou deixa-se de ganhar) com o Estado regulando nossas relações, desejos e configurações de parentesco” (COLLING, 2015, p.239). O teórico espanhol Javier Sáez afirma que

Pelo contrário, as políticas queer pretendem aproveitar o potencial subversivo das sexualidades marginais para questionar a própria ordem social e política,

reivindicando a liberdade no uso do corpos e dos gêneros e desafiando o sistema que separa uma sexualidade "normal" de uma desviante.²⁶ (SÁEZ, 2004, p. 133)

Outro paradigma recorrente das proposições *queer* é o anti-assimilacionismo de suas críticas. Se tanto a teoria *queer* como os sujeitos pertencentes a esse movimento reivindicam radicalmente a mobilidade e a fluidez dos gêneros, as estratégias legitimadas que defendem essa particularidade estão, justamente, na produção de múltiplas identidades – considerando a assimilação uma incursão limitante e homogênea. A recorrência de negociações nas relações interpessoais redefine um processo entre as pressões externas e as resistências internas dos indivíduos. À vista disso, essa política de diferenças e pluralidade de identidades é o mecanismo de resistência contra os argumentos e as ações assimilacionistas tanto da heterossexualidade dominante quanto de um viés LGBT – que, *a priori*, necessita da categorização das sexualidades e gêneros. Os *queer* se opõem àqueles que desejam regular as identidades e que estabelecem princípios que insistem na sexualidade como um elemento fabricado, coerente aos ideias patriarcais burgueses e heterossexistas. Os *queer* priorizam que a sexualidade não pode ser resumida facilmente pela unificação, pela categorização, pois “nesse sentido, a categorização tem seu lugar e não pode ser reduzida a uma forma de essencialismo anatômico”²⁷ (BUTLER, 2006, p. 22).

Esse caráter pós-identitário significa, portanto, uma completa resistência aos regimes e as agência que regulam aquilo que é normal e aceitável. Assim, a sexualidade, as identidades e os gêneros são e podem ser compreendidos como um efeito de discursos e práticas. Pode-se dizer que quando o *queer* não assume a materialidade do binarismo, por exemplo, ele não necessariamente esteja negando a existência ou condenando quem habita essas zonas dicotômicas. Porém, o projeto *queer* visa num esforço permanente de atribuir espaços para falar de e para as diferenças/os diferentes, rompendo com os apagamentos e os *silenciamentos* suprimidos pelo binário hetero-homo. Desconstruir as identidades monolíticas do movimento LGBT, principalmente na predominância dos gays e lésbicas, demarca que novas formas de sexualidades são imbricadas e flexionadas também por um conjunto de fatores como a raça, a etnia e a religião. Dessa forma, a perspectiva *queer* também se aproxima de comunidades diaspóricas ao ser comumente atravessada pelos conceitos do pós-colonialismo - ao abarcar prioridades diversas e identidades que fraturam o nacionalismo, que indagam os privilégios

²⁶ Tradução livre. “Por el contrario, las políticas queer pretenden aprovechar el potencial subversivo de las sexualidades marginales para cuestionar el propio orden social y político, reivindicando la libertad en el uso de los cuerpos y los géneros y desafiando el sistema que separa una sexualidad "normal" de una desviada.”

²⁷ Tradução livre. “en este sentido, la categorización tiene su lugar y no puede ser reducida a una forma de esencialismo anatómico”.

dos brancos, que evidenciam as complexidades de grupos minoritários excluídos não reconhecidos pelos governos ou pelo Estado. Tal fato diferencia-se do ativismo LGBT marcadamente cômodo em atuar e lutar por direitos restritos e políticas públicas que atendam questões e prioridades julgadas por sua comunidade. A teoria *queer* e as reivindicações *queer* não se limitam a comunidades locais, mas se comprometem com a democracia de experiências. Isto caracteriza os *queer* como hiper-identitários, como um grupo que performatiza identidades marginais.

Esse aspecto hiper-identitário também vincula-se com duas propostas claramente demarcadas pelos movimentos *queer* contemporâneos. A primeira que diferencia a sexualidade de gênero, pois compreende-se que um gênero não implica, necessariamente, em uma prática sexual. Ou seja, em uma relação sexual, um indivíduo ser ativo não significa que ele tenha que assumir uma postura ou identidade masculina. A segunda proposta relaciona-se diretamente com a primeira, pois esta eleva a ideia de que não se pode simplificar o gênero à heterossexualidade. A teórica Judith Butler (2006) exemplifica que as pessoas transgêneras comprovam a ruptura de um suposto fenômeno de causalidade entre a sexualidade e o gênero. Portanto, a partir dessas duas prerrogativas, os *queer* determinam a dissonância entre sexualidade e gênero ao mostrar possibilidades de sexualidades que não são restritas.

Todavia, essa contestação sobre implicações da sexualidade nas performances dos gêneros é uma aposta crítica dos *queer* sobre as reivindicações dos marcos legais e das ações que os LGBTs reivindicam às esferas governamentais, por exemplo. Nesse sentido, conquistas como o matrimônio e a adoção estariam diretamente associadas com os atos performativos que são impostos aos sujeitos. A noção de se ter uma família e da reprodução, numa base muitas vezes heteronormativa, rechaça os questionamentos *queer* sobre as normas e instituições disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros. Posto isso, muitas das estratégias dos ativistas *queer* estão nas reapropriações culturais, em produções culturais que visam a sensibilização por meio das artes plásticas, do teatro, do cinema, da música entre outros.

Já o ativismo *queer* prioriza as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia de sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva, mas desde que elas confrontem as normas de gêneros e sexualidades que já estão instituídas. (COLLING, 2015, p.239)

No Brasil, especificamente, o cinema, teatro, a música são ambientes comumente preferidos para atos e manifestações *queer*. O *New Queer Cinema* brasileiro é representado

por filmes como *Madame Satã* (2002, Karim Aïnouz), *Doce Amianto* (2013, Guto Parente, Uirá dos Reis) e *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), mas principalmente, é frequentemente experimentado pelos curtas-metragens. Recentemente, o *New Queer Cinema* ganhou a segunda edição de uma mostra²⁸ de filmes realizada nos circuitos da Caixa Cultural, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba, Fortaleza e Salvador. No que se trata da música, cantores como Liniker quebra paradigmas ao mesclar um universo de cores, *soul* e *black music* com um timbre mais doce e agudo. Em entrevista, o cantor afirmou “não saber se é “o” Liniker ou “a” Liniker e que não precisa ter certeza. Prefere ser livre. "O que eu sei é que eu sou bicha, preta, pobre e estou aí, batalhando por um povo"²⁹. Já Rico Daslam é um expoente do que se convencionou chamar de “*queer rap*”³⁰.

Em relação ao teatro, o grupo performático Dzi Croquetes é uma referência potente, pois na década de 1970 apresentou espetáculos influenciados pela contracultura para contestar a ditadura. Geralmente, apresentavam-se em casas de shows e cabarés no centro da cidade do Rio de Janeiro e seus personagens brincavam desconstruindo os gêneros e as sexualidades, quando os próprios atores usavam roupas e adereços masculinos e femininos. Atualmente, muitas ações teatrais reverenciam a busca pela liberdade dos papéis binários nas peças e espetáculos, como os projetos *Laboratório Queer* (2016), no Teatro João Caetano (RJ) com apoio da Secretaria de Cultura do Estado de Cultura/Funarj, e a *Ocupação Rio Diversidade* (2016), realizada no Castelinho do Flamengo (RJ), sob o comando da dramaturga Márcia Zanellato, que visa discutir a diversidade de gênero a partir de monólogos abertos ao público.

É curioso notar que a academia tem sido um espaço de pulverização do debate em muitas áreas que perpassam pela sociologia, antropologia, filosofia, cinema, história, mídias. Universidades como a UFBA, UFF, UFRJ, UFRGS possuem professores-pesquisadores atuantes na discussão das proposições *queer* e suas associações com outras esferas acadêmicas. Não por menos, nos últimos 10 anos e, principalmente, após o governo de Luís Inácio Lula da Silva, sugeriram diversos livros e revistas acadêmicas sobre o assunto, como *Cadernos Pagu* e *Periódicus*; congressos, tais como a SOCINE que criou uma mesa temática sobre o assunto; seminários, como o *Seminário Internacional Desfazendo Gêneros*; feiras, exposições e artigos.

²⁸ <http://newqueercinema.com.br/>

²⁹ <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2015/12/de-batom-e-brincos-cantor-liniker-tem-1-milhao-de-acessos-com-clipes.html>

³⁰ O *rap*, como estilo musical, tem em sua predominância a presença massiva de homens heterossexuais como seus principais expoentes. Nesse caso, o *queer rap* se caracteriza como uma derivação do *rap*, mas como apelo libertário, tanto em seus cantores subversivos como em suas canções. Ver: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/06/rapper-rico-dalasang-diz-que-publico-gay-ainda-nao-frequenta-seu-show.html>

Destarte, o movimento *queer* e seus representantes e ativistas evidenciam o desafio de uma forma de organização que se preocupa em construir identidades múltiplas, diversas e coletivas. Neste sentido, a questão não é inibir projetos e realizações, mas sim atentar que a desestabilização das identidades e a fluidez dos gêneros é, em si, uma ação que deva ser coletiva. E isso elucidaria a existência de repertórios e formas de atuação que trabalham de diferentes formas. Sem embargo, a teoria *queer* desenvolve reflexões e pensamentos para analisar como as diferenças são construídas nos dias atuais (MISKOLCI, sem data, p. 16). E, talvez, seu maior dilema seja uma crítica tenaz aos movimentos que sejam capazes de se fortalecer e dinamizar suas reivindicações com sistemas patriarcais e heteronormativos.

Por conseguinte, os meios de comunicação, principalmente a televisão, têm a intenção de promover a integração de uma comunidade e, através de seus programas e conteúdos, dinamizar o vínculo social reforçando seu pertencimento na indústria cultural. No capítulo seguinte, serão analisados os aspectos que caracterizam a TV generalista no Brasil como heteronormativa, as evidências que demarcam uma teledramaturgia ancorada por vestígios melodramáticos patriarcais e identificar a presença e os códigos que permitem a existência de um “armário televisivo” que condiciona a visibilidade e a representação de personagens LGBTs e *queer* na TV aberta brasileira.

2 PERCURSOS HISTÓRICOS DA TELEVISÃO BRASILEIRA

A televisão é um potente meio de comunicação devido ao seu poder de alcance e introdução nas diversas classes sociais. Devidamente intencionada para se aproximar do cotidiano de seus espectadores, a TV possui a pretensão de ser o reflexo da sociedade e, não por menos, influencia os hábitos, valores e costumes de seu público com sua grade de programação. A televisão dinamiza várias experiências quando, através de seus programas, diversifica seus conteúdos e tenta atingir por meio destes o que Dominique Wolton considera ser um grande público. Como espectro abrangente e plural, ao abarcar diferentes universos, a autenticidade da TV está nas infinitas possibilidades e estratégias de aproximação, fidelidade e identificação do espectador com o conteúdo. O resultado está na mensagem que ela disponibiliza através dos códigos e do repertório sobre os valores e as identidades. Este fator também influencia em novos modos de posicionamento do espectador — a *espectatorialidade*

— que irão modificar as formas de consumo e os tipos de contato e contrato firmado entre o dispositivo televisivo para com o telespectador.

A produção e transmissão de conteúdos impulsionam a força popular que a televisão exerce no cotidiano e na rotina de seus telespectadores incorporando não só o papel de “janela do mundo”, mas também de desempenhar e criar um universo paralelo de oportunidades múltiplas de gostos e atrações. Seja por meio de programas de esportes, ficção, telejornal ou humor a TV tem necessidade de decodificar o mundo e ampliar discursos. Ao ressonar intenções de conquistas de audiência articuladas sobre certas estratégias, as emissoras de televisão buscam compensar os avanços tecnológicos introduzidos por novos meios, suportes e plataformas de comunicação, bem como compreender as complexidades da sociedade contemporânea.

A relação entre televisão e cultura de massa é ainda hoje discutida exaustivamente, mas este trabalho pretende seguir um viés particular sobre a intervenção da televisão no comportamento social e na modificação de valores e hábitos dos telespectadores. Não por menos, a presente importância do dispositivo televisivo inicia-se através de sua consolidação e interferência na indústria cultural como um meio que privilegia ter, muitas das vezes, o caráter de serviço público — quando se compromete a educar, informar e entreter —, além de diminuir e compensar as disparidades socioeconômicas do país com suas programações. Sendo assim, é preciso reforçar a necessidade de um tipo de TV que fale para todo mundo, que manifeste o desejo de ser abrangente, diversa e plural, como a TV generalista.

No Brasil, por exemplo, desde a transmissão dos primeiros sinais de televisão em 1950, a estabilização da TV generalista foi amparada pela lógica privada, ou seja, diretamente calcada sob parâmetros de lucros, no qual, o objetivo é alcançar o maior número possível de pessoas — audiência — e garantir, ao expandir o diálogo, novos espaços econômicos que movimentam capitais³¹. Sendo assim, para aqueles que fazem da TV um empreendimento, um dos desafios da dinâmica é identificar que tipo de produto se oferece ao público com a intenção de firmar uma relação de confiança que extrapole as camadas de consumo. A TV Globo é o exemplo mais pertinente para este tipo de televisão, pois figurando dentre as cinco maiores emissoras do mundo, ela é a que detém mais audiência do país, é a mais lucrativa e a mais bem-sucedida em mobilizar milhares de indivíduos em frente à tela com seus programas, principalmente, por intermédio da teledramaturgia. A TV aberta comercial, através de sua

³¹ De acordo com pesquisa realizada pela FPA (Fundação Perseu Abramo) em 2013, sete em cada dez brasileiros não têm conhecimento de que as emissoras de TV aberta são concessões públicas.

Fonte: <http://novo.fpabramo.org.br/content/pesquisa-fpa-democratizacao-da-midia-43-nao-se-reconhecem-em-programacao-de-tv>

grade e como consequência do processo comunicacional da televisão, direciona grande parte de suas narrativas para as relações sociais, a partir de histórias que tentem se aproximar de culturas e costumes diversos. Logo, ela se esforça dentro dos seus próprios limites e ideais em apelar para determinados tipos de públicos. Não só por modelar e instituir uma linguagem própria, as emissoras de televisão implicam seu público, o idealizam, o imaginam e redefinem os processos de comunicação pela interação entre emissor e receptor durante a configuração de mensagens pré-codificada.

Este capítulo irá priorizar as emissoras privadas abertas brasileiras, principalmente a TV Globo, por ser a emissora com mais audiência do país, mais lucrativa e por suas narrativas de telenovelas, desde o ano de 1965, terem a capacidade de mobilizar milhares de sujeitos em frente à TV³². Dessa forma, a emissora consolidou o gênero telenovela através de intensas modificações atreladas ao crescimento tecnológico e as inconstâncias sociais e políticas do país, reforçando um modelo de negócio que sustentava as produções com recursos derivados, principalmente, do apoio publicitário. A necessidade de expor e pontuar ações e características da TV Globo possui a intenção de analisar como se comporta e quais são as lógicas que posicionam a emissora aberta privada como a mais lucrativa do país.

No Brasil, os efeitos sociais se refletiram amplamente com a disseminação da produção nacional da telenovela que, por meio de suas histórias e personagens, mobilizou e ainda mobiliza o público brasileiro. Sendo assim, a telenovela enquanto gênero possui estratégias próprias que condicionam suas narrativas e o modo como são estruturadas suas mensagens. Tendo como base o melodrama e suas características catárticas e emocionais - centradas no núcleo familiar e no romance entre heróis e mocinhas - a telenovela atinge seu auge quando se disponibiliza a oferecer dramas do cotidiano, potencializando a fácil compreensão e aproximação do cotidiano de seus espectadores.

A teledramaturgia brasileira é um fenômeno consistente que, de certa forma, acompanha as alterações sociopolíticas e econômicas em diversos níveis do país. A telenovela é um gênero que instiga o imaginário coletivo com suas tramas e personagens e estabelece um pacto comunicativo eficaz ao representar situações próximas do mundo real — segundo Jesús Martín-Barbero (1988, p.137), a telenovela é uma matriz cultural capaz de “ativar memórias”. Logo, por ser um elemento simbólico que difunde e se constitui de imaginários culturais, a telenovela representa uma interpretação da sociedade e é um conteúdo determinante para reforçar as políticas de integração social. Assim, a partir de um processo gradativo, emissoras

³² Vale ressaltar de antemão que a primeira telenovela no Brasil foi exibida em 1951 pela TV Tupi. Intitulada de “Sua Vida me Pertence”, ela foi escrita e dirigida pelo ator e pioneiro da TV brasileira, Walter Foster.

como a TV Globo deixam de ser transmitidas somente em regiões locais³³ e se expandem, em meados de 1969 para serem, definitivamente, uma rede nacional, a telenovela assume um papel catalisador na disseminação da própria cultura brasileira ao criar e desenvolver histórias e enredos típicos e populares, distanciando-se, em parte, de características melodramáticas fundamentais como o exagero cênico e as histórias com grande apelo emotivo - histórias lacrimosas³⁴. Ao mesmo tempo, a telenovela brasileira mantém tradições e a estrutura dos enredos como os romances e os arquétipos dos personagens principais. Atualmente, as emissoras que produzem telenovela têm realizado histórias mais complexas, sem propriamente possuir uma linearidade dos fatos e com personagens mais ambíguos.

A telenovela é considerada um produto cultural da América Latina, no qual as narrativas brasileiras têm em suas bases dramáticas os códigos advindos dos romances melodramáticos. Configurados para produzirem dramas familiares e amorosos, o melodrama se caracteriza por ser um gênero que implica numa pedagogia moral cotidiana, atrelada às imposições patriarcais que tornam a superdramatização um elemento exigido para fortalecer um pensamento comum: o de *heteronormatizar* as relações humanas. O melodrama, como forma literária, tem em seu cerne algumas alternativas atrativas que faz o gênero ser popular e, tendo continuamente uma estrutura cultural que valoriza a representação social, suas narrativas oferecem histórias calcadas em repressivas formações ideológicas, como por exemplo, a falsa ideia da necessidade de proteção das mulheres pelos heróis masculinos. Tal fato condiciona diretamente tanto na construção de seus personagens como nos discursos sobre valores, memórias e na disponibilidade de padrões narrativos limitados. Peter Brooks em *The Melodramatic Imagination* (1995) discute os aspectos do melodrama e suas principais características provocando reflexões acerca da aproximação com a realidade e a esfera doméstica, conceituando o melodrama como um “sistema estético coerente”. Ao analisar as propostas de Brooks, Jason Mitell argumenta que Brooks sugere que “o melodrama fornece à sociedade narrativas sobre o bom e o mau, alternativas positivas e negativas fundamentadas no social mais do que numa moral externa ou em reinos religiosos”. (MITELL, 2008, p. 33)

No entanto, o esteio pedagógico moralizante do melodrama — apropriado não apenas pela telenovela brasileira, mas como uma matriz narrativa da Américas Latina — implica na performance dos atores e na reafirmação de alguns recursos normativos que regulam seus personagens e suas fronteiras fictícias, para que estas, estejam em sintonia com certos

³³ Entende-se por regiões locais os lugares nos quais são a base produtora dos conteúdos.

³⁴ Tal fato não significa que não haja distorções nos modos de representação da cultura popular por partes das emissoras, o que muitas vezes geram incômodos e reações adversas do público ou comunidade representada.

discursos sociais e políticos conservadores, principalmente, do patriarcalismo burguês como, por exemplo, o conceito de família e a dicotomia masculino/feminino das identidades de gênero. Logo, as mensagens das telenovelas e suas narrativas são adequadas às noções que regulam as representações de gêneros e sexualidades a serem heteronormativas - mocinha, mocinho, vilão e vilã heterossexuais - e excludentes de gêneros minoritários. Assim, um corpo estereotipado, como o LGBT, ou caracterizado como abjeto, como o corpo *queer*, torna-se, na maioria das vezes, e ainda que pertencente a um lugar reservado como a periferia, um corpo político e de resistência no interior das tramas para os públicos LGBT e *queer*.

A partir de tais considerações, propõe-se que o percurso e o contexto que possibilitaram a consolidação do modelo de negócios e criação da televisão no Brasil — sob o esteio privado —, até os dias atuais, é um dos motivos que condiciona a visibilidade de sujeitos LGBTs e *queer* na teledramaturgia. Não obstante, através das telenovelas, as TVs comerciais abertas brasileiras são capazes de reforçar pensamentos e julgamentos sobre os indivíduos LGBTs e *queer* mediante estratégias de contenção para com os personagens de suas histórias. Tramas alternativas, romances implícitos e morte dos personagens evidenciam os subterfúgios frequentemente utilizados pelos criadores e produtores do gênero a fim de manter os índices de audiência. Não se indispor com possíveis investidores publicitários conservadores que sustentam os lucros das emissoras e regular um conceito de “real” através de públicos imaginados demarcariam as fronteiras e a mobilidade desses sujeitos “excêntricos” nas telenovelas.

O objetivo deste capítulo, portanto, é analisar as operações e os usos da televisão TV aberta privada brasileira, em especial da TV Globo, por ser a mais longa produtora e exibidora de telenovelas no horário nobre, além de líder de audiência, que potencializam os processos de poder sobre a visibilidade e valorização da heterossexualidade, principalmente, pela relação com os investidores publicitários. Além disso, por intermédio das telenovelas e suas características melodramáticas, identificar traços moralizantes que se distanciam das representações não estereotipadas de personagens LGBTs – e a possibilidade de existência de personagens *queer* na teledramaturgia brasileira. Posto isso, o questionamento principal deste capítulo é: quais os sujeitos que importam na teledramaturgia brasileira?

2.1 A TV generalista

A televisão é um meio de comunicação que potencializa diversas formas de experiências operando e construindo novos modos de ver ao se aliar ao desenvolvimento tecnológico e às propostas narrativas mais dinâmicas e complexas. Seu poder está na capacidade de ser uma mídia fundamental para o acesso à informação, principalmente, nas sociedades democráticas e também por provocar um envolvimento intenso do espectador, não só pelo aparato, mas na influência dos programas em seu cotidiano.

Dessa forma, a televisão é um fenômeno, pois consegue ser ao mesmo tempo entretenimento, prática, instrumento de consumo e um dispositivo que gera mobilizações coletivas. Os elementos articulados pela transmissão de seus conteúdos e seu respectivo impacto nos processos sociais culminam numa força cultural que mobiliza os espaços, o tempo e o estilo de vida de quem a assiste. Não por menos, a TV caracteriza-se por modificar, transformar ou reafirmar convenções e valores que cristalizam pensamentos comuns servindo de conveniência para muitos usos. Assim, a organização de sua grade de programação depende de variáveis, mas a organização de suas faixas de horários implica num sistema de eventos *sobredispostos* numa proporção volumosa de imagens e sons.

Pode-se afirmar que a televisão não é somente um veículo ingênuo de transmissão, mas sim um efeito ou uma intenção de uma ordem particular, seja ela política, econômica, social.³⁵ No que concerne à ideologia liberal é possível pensar na economia como um fator essencial nas sociedades capitalistas e, portanto, uma condição necessária para a fluidez da cultura e da democracia diante das leis do mercado. A lógica econômica é um dos elementos mais potentes que tende a definir a ideologia das emissoras e faz com que elas sigam determinados fundamentos que atraiam investidores e exerçam estratégias de lucros. Esta, portanto, é a base das emissoras generalistas privadas, como os canais brasileiros abertos, em que o fator comercial dita os rumos da exploração da programação para a capitalização de recursos que as sustentem. Porém, é preciso ressaltar que o fator econômico foi o viés escolhido para embasar os argumentos que sustentam a presença da heteronormatividade na TV generalista e, conseqüentemente, a existência do armário televisivo. Tem-se, portanto, a consciência de que outros fatores contribuem para os movimentos de reafirmação de uma heterossexualidade dominante e patriarcal.

³⁵ É preciso deixar evidente que isto não torna o telespectador um sujeito passivo, muito menos que a adesão ao conteúdo é automática. Leva-se em consideração aqui um telespectador ativo que complementa com suas experiências e vivências o consumo do conteúdo ao qual assiste.

Quando se analisa as estruturas da televisão generalista privada é preciso avaliar as circunstâncias na qual ela está inscrita e os critérios que ela obedece para estar em funcionamento. Mas antes de tudo, é preciso deixar evidente que ela é regida sob parâmetros de lucros, onde o objetivo é alcançar o maior número possível de espectadores e garantir, ao expandir a audiência, novos espaços econômicos que movimentam capitais, o que naturalmente interfere em suas escolhas e decisões sobre os conteúdos. Antes de se analisar as características do esteio privado comercial é necessário destrinchar a estrutura da TV generalista, popularmente chamada de TV aberta, para compreender seus discursos e as possibilidades de seus modos de recepção. À vista disso, este subcapítulo irá privilegiar os conceitos e definições propostas por Dominique Wolton³⁶, a fim de deixar evidentes as principais características que fazem a TV generalista ser um tipo de televisão singular e privilegiada.

A televisão generalista é composta por canais públicos e privados abertos, com protagonismo maior ou menor para um ou outro, dependendo do processo histórico da televisão em um determinado país. Dentro dessas possibilidades, a TV generalista consiste em ser potencialmente o meio mais eficiente para difundir o acesso à cultura, informação e de pluralidade de identidades, assumindo assim, seu caráter de serviço público. Ela possui grande responsabilidade sobre aquilo que promove, e mesmo fundamentada pela política de cada emissora, amplia sua grade com uma variedade de programas distintos, gêneros e formatos, com o objetivo de alcançar, pela multiplicidade dos assuntos, a heterogeneidade da sociedade. Por conseguinte, através de sua capacidade de agregar públicos distintos, a televisão generalista serve como elemento de integração, coesão e reflexo social, ainda que sempre impreciso. Então, é pelo fato de ser um dispositivo de dimensão democrática, que ela estabelece seu vínculo. Na tradição de ser plural, a TV generalista dialoga com o grande público, ou seja, com a massa³⁷, porque sendo generalista, ela se ajusta à sociedade. É uma TV que procura superar as mais diversas expectativas quando se propõe a satisfazer públicos distintos e, portanto, pode-se considerar que seu poder está na capacidade de privilegiar a diversidade de programação.

A perspectiva das TVs generalistas, então, é o de igualdade social, no qual é através de uma maior oferta que este tipo de TV direciona seu discurso a vários grupos sociais distintos

³⁶ Apesar de Dominique Wolton ter postulado suas teorias e argumentos em relação a TV francesa, que nasce pública e generalista, seus questionamentos são aplicáveis à realidade brasileira visto que o assunto a ser tratado é a TV generalista. Logo, o conceito de TV generalista adotado por ele é cabível de ser aplicado em outros contextos.

³⁷ Aqui entendida não como “fábrica de pessoas”, pelo viés do capitalismo ou das teorias que homogeneizavam os indivíduos, mas sim, como um grande número de pessoas que tem acesso ao dispositivo e seus conteúdos.

simultaneamente. Logo, a lógica em quase todas as emissoras generalistas é a mesma, o que diferencia e caracteriza cada uma delas é seu modo de organização e apresentação dos fatos. Sendo assim, o fluxo incessante de imagens, caracterizado por Raymond Williams (2005), é representado sobre modos particulares de discursos e linguagens que visam cumprir o exercício de promover o lazer e a distração por parte de cada um desses canais.

Que seja pública ou privada, o interesse da televisão generalista é estabelecer um vínculo constante com a questão da identidade nacional. Quanto mais a oferta da televisão é generalista, em contato direto com os múltiplos componentes da sociedade, mais a televisão desempenha seu papel de comunicação nacional, tão importante em um momento de abertura de fronteiras. (WOLTON, 2003, p.68)

De fato, essa função de comunicação nacional perpassa por diversos elementos, dentre eles o da maior integralização da produção, da intensa relação entre emissoras produtoras com suas afiliadas e retransmissoras e da pulverização de produções locais crescentes no país. No entanto, a capacidade de unir em sua programação informação e entretenimento é a estratégia primordial para desencadear a experiência complexa de absorver muitas realidades diferentes. Objetivamente, a lógica é pautada através da concorrência e o natural é cada emissora exibir programas com configurações parecidas, mas com códigos definidos que garantam o contrato com o público, sustentando assim, a audiência. Portanto, cabe ao espectador ajustar no seu contexto a convivência com a sobrecarga e a profusão de vários tipos de ideias e ideais.

Apesar disso, muitos são os obstáculos consequentes dessa maneira de se pensar e fazer televisão e que definem os próprios limites da TV generalista. Quanto mais se introduz a multiplicidade de assuntos e temas na programação, geralmente, esquece-se do potencial de consciência daquele que assiste. A crítica direta em termos culturais julga que este tipo de televisão é superficial, quando a TV introduz em sua programação conteúdos direcionados à massa, hipoteticamente uniforme e de baixa estratificação sociocultural, sendo considerados conceitualmente básicos e sensacionalistas.

Esse é um aspecto importante, porque considerando a representação de gêneros e sexualidades na TV brasileira, a preocupação dos canais abertos está em expor na sua programação o máximo de uma realidade idealizada que é comprovadamente insuficiente, em termos de diversidade social. Novamente, é preciso ressaltar que isso não quer dizer que o espectador seja sujeito passivo diante do conteúdo que absorve, mas claramente explicita os preceitos de uma televisão hegemonicamente privada que é dinamizada, prioritariamente, pelas leis de audiência – que direcionam para um tipo de imagem de família tradicional que os anunciantes desejam para seus produtos –, pautadas em um senso comum de um hipotético

bom gosto. No entanto, Dominique Wolton ressalta a importância da TV generalista ao afirmar que

Não basta apenas lembrar a superioridade da televisão generalista em relação à televisão temática, é preciso também verificar a ligação existente entre televisão generalista, serviço público e identidade nacional. A terrível lei da audiência demonstra de fato que a televisão generalista privada não é tentada a ampliar sua grade de programas além daqueles que lhe asseguram audiência, uma vez que é da audiência que ela sobrevive. (WOLTON, 2003, p. 67-68)

Atualmente no Brasil, as grandes redes comerciais de televisão aberta são as TV Globo, Rede TV!, Rede Bandeirantes – Band –, SBT, Record, Gazeta e CNT, sendo as duas últimas com faturamento muito inferior quando comparadas com as outras. Como consequência do modelo de negócio privado dominante no setor de radiodifusão é notório que a concorrência e a ingerência do mercado publicitário ficam atreladas a poucas emissoras. Vale ressaltar que apenas duas emissoras que compõem o *line-up* da TV aberta no país são públicas, como é o caso da TV Brasil e da TV Cultura. Além disso, a Igreja Universal é apontada como uma das maiores proprietárias de concessões de televisão no país, com cerca de 107 emissoras distribuídas pelos estados brasileiros.³⁸

Nesse ambiente de televisão generalista brasileira, é na TV comercial ou *privada* que reside o interesse de análise deste trabalho, pelo fato de ser o tipo de emissora que produz e exhibe telenovelas. Em primeira instância, a TV privada é definida como um tipo de televisão que atende a interesses com finalidades comerciais, ou seja, que se vincula a exploração comercial de espaços publicitários. O modelo brasileiro de televisão, apesar de integrar um sistema de concessões público, favorece a ampliação de um mercado cultural de bens de consumo quando prioriza as demandas capitalistas, superando outros tipos de televisão como a estatal, pública ou comunitária. Dessa forma, as relações entre as grandes corporações, a visibilidade das marcas pela veiculação de propaganda e o pagamento pela utilização desse espaço é um processo dessa lógica comercial. Logo, as receitas advindas da publicidade definem os faturamentos das emissoras nos contratos com seus patrocinadores.

2.1.1 O modelo de negócio privado

O panorama da radiodifusão brasileira é, essencialmente, dominado pelas emissoras privadas, visto que no Brasil em 2014, das 540 emissoras de televisão outorgadas e

³⁸ Ver: http://www.meiosnobrasil.com.br/?page_id=422 .

autorizadas, 333 eram de fins comerciais e 207 de caráter educativo, segundo o Ministério das Comunicações.³⁹ Em um comparativo entre os anos 2000 e 2014, a tabela a seguir, divulgada pela ABERT⁴⁰, reflete o crescimento do número de TVs comerciais no país.

UF	Dez/00	Set/9	Dez/10	Dez/11	abr/13	Abr/14	UF	Dez/00	Set/9	Dez/10	Dez/11	Abr/13	Abr/14
AC	3	4	6	6	6	7	PB	6	7	7	7	8	8
AL	3	4	4	4	4	4	PE	8	9	9	9	9	9
AM	6	6	7	7	7	7	PI	5	7	7	7	7	8
AP	2	4	4	4	5	5	PR	24	28	28	28	28	29
BA	12	12	12	12	12	12	RJ	13	13	13	13	13	13
CE	6	8	9	9	9	9	RN	5	5	5	5	6	6
DF	6	10	10	10	10	10	RO	4	7	7	7	7	7
ES	7	8	8	8	8	8	RR	2	2	2	2	2	2
GO	10	14	14	14	14	15	RS	22	23	25	25	26	29
MA	10	10	10	10	10	11	SC	13	17	17	17	17	19
MG	21	24	27	27	28	31	SE	3	3	3	3	3	3
MS	8	10	10	11	11	11	SP	38	40	43	43	44	47
MT	5	8	10	10	10	10	TO	3	4	4	4	4	4
PA	7	8	9	9	9	9	Total	251	295	310	311	317	333

Fonte: MiniCom.

Figura 1. Outorga de TVs comerciais no Brasil

Não obstante, identifica-se a presença massiva do controle das emissoras privadas generalistas, não só porque a televisão aberta comercial consiste em ser o principal meio de comunicação do país, ao alcançar aproximadamente 98% dos lares no território brasileiro⁴¹, mas também pelo fato de que a televisão ainda tem um apelo de consumo muito maior que outros meios de comunicação. Assim, é evidente a superioridade das lógicas privadas comerciais, pois a presença de uma indústria dinamizada por artifícios econômicos e políticos impulsiona de forma onipresente a ideia da TV como um recurso de capital de giro, lucros e investimentos – concentrando, principalmente, a atividade e a cadeia na região sudeste. Especialmente, essa característica também é visível quando a TV integra uma cadeia de propriedade cruzada, no qual seus donos e empresários detêm a posse de outros meios de comunicação.

As redes privadas de televisão abertas no Brasil garantem o monopólio de produção e transmissão de conteúdos. Os subsídios arrecadados pela veiculação de comerciais são destinados, em muitos casos, para o crescimento de infraestrutura do canal, seja tecnológica ou de recursos humanos, e atende aos interesses de grupos políticos e econômicos sob mecanismos de licenciamento de espaços publicitários. A consequência desse tipo de funcionamento é nítida pelas empresas privadas, pois estas visam vender audiências, ou seja,

³⁹ O Ministério das Comunicações não divulgou dados recentes sobre o setor de radiodifusão comercial, logo, os dados datam de 2014.

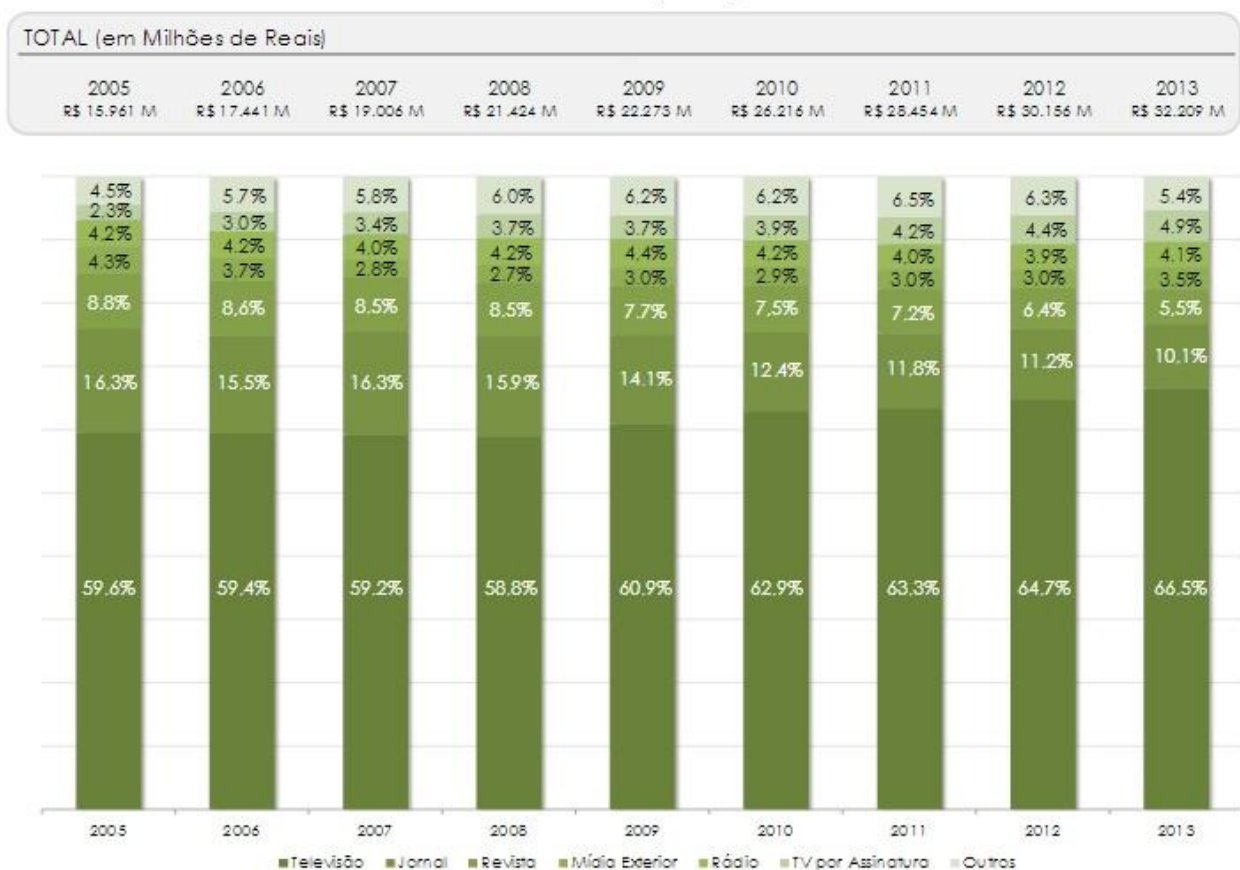
⁴⁰ Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. <http://www.abert.org.br/>.

⁴¹ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/04/1622542-tv-esta-presente-em-972-dos-lares-do-pais-um-terco-desses-com-tv-digital.shtml>

buscam por públicos em larga escala com o objetivo de conquistar maiores parcelas de verbas publicitárias disponíveis para a televisão. A ambição de desempenhar uma atividade econômica que satisfaça as lógicas dos lucros inicia-se no pensamento da televisão como uma indústria de entretenimento poderosa e concreta, no qual o espectro televisivo é o meio para a operação de um negócio altamente rentável, logo, um ambiente promissor para fluxo de capital e, conseqüentemente, de mercadorias.

É interessante perceber que ao revelar os aspectos econômicos, comerciais e estruturais das emissoras de TV abertas privadas no Brasil, é possível compreender como se dá a organização das lógicas e legalidades da radiodifusão no país, bem como expor os principais agentes envolvidos nessa organização. No entanto, o modelo de negócio privado no setor de TV aberta implica num meio dominado por grandes empresas, monopólios e oligopólios⁴² – e é a publicidade quem dita os ritmos desse processo. A importância da publicidade para a TV aberta no país reflete-se em todo mercado audiovisual, visto que é a TV generalista quem recebe a maior parte da receita publicitária global destinada ao audiovisual, conforme estudo recente da Ancine, explicitado na tabela a seguir.

⁴² Segundo a Constituição e o Decreto-Lei 236, de 1967, fica proibida a formação de oligopólios no país. Na prática, pela ausência de fiscalização e pela convergência de interesses políticos-econômicos, as exigências muitas vezes não são cumpridas.



Fonte: Elaboração Própria a partir de dados Projeto Inter-Meios. A categoria "Outros" corresponde à soma das categorias "Guias e Listas", "Cinema" e "Internet".

Figura 2. Investimento publicitário por tipo de mídia⁴³

De acordo com a tabela acima, a TV aberta sustenta as maiores receitas provenientes de investimentos publicitários frente outras mídias como jornal, revista e rádio. Tal fato evidencia que os investidores publicitários têm o objetivo de fazer suas campanhas alcançarem os públicos que mais possam se identificar com seus produtos ou serviços. Dessa forma, a programação plural da TV aberta é o espaço no qual as empresas de publicidade buscam programas ou conteúdos em potenciais que possam atrair seu público-alvo, seu consumidor. Outro elemento que caracteriza a preferência pela mídia televisiva tradicional é que grande parte das emissoras generalista brasileiras atuam em âmbito nacional, como a TV Globo, Rede Bandeirantes – Band –, SBT e Record. Logo, a visibilidade de seu produto poderá ser ampliada e as negociações com as emissoras locais, sejam elas retransmissoras ou afiliadas, poderão ser mediadas pela TV geradora. Sendo assim, barateando os custos de

⁴³ Dados contidos em: ANCINE. TV Aberta no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. OCA, 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/>.

transmissão da veiculação das inserções publicitárias e atingindo públicos consumidores específicos.

Em relação à força regional de emissoras comerciais, a exemplo da eficácia da TV Globo, e como este movimento impacta o setor publicitário, por meio da segmentação do discurso, Flávio Rezende, diretor da agência DPZ afirma “As afiliadas de forma geral são importantíssimas porque elas têm uma linguagem própria, falam a língua do público. As marcas nacionais ganham, porque é uma forma de aproximá-las do consumidor” (REZENDE, 2015)⁴⁴. Tal fato demonstra que a importância das afiliadas está na regionalização da comunicação e que esta favorece não só aos grandes anunciantes como também aos pequenos e médios.

Destarte, esse investimento é altamente custoso, pois cada emissora tem uma tabela de preço referente a cada faixa de horário para exibição da publicidade e o *prime time*, ou seja, o horário nobre – com as principais produções – é o que possui maior valor atribuído. A telenovela das 21h é um exemplo simples de como o preço para exibir publicidade em seu intervalo comercial pode ser dispendioso. Desta maneira, a estratégia parte não só de identificar qual programa e horário podem atrair mais clientes, como informações complementares da audiência, em consonância com os rendimentos e dados das emissoras, auxiliam nessa conquista de público como fatores demográficos, étnicos e de renda. Considerando que a TV Globo criou um padrão de linguagem capaz de atingir diversos *targets*⁴⁵, atualmente, a emissora conta com uma rede de 122 emissoras, das quais 117 afiliadas, responsáveis por levar a programação a 183 milhões de brasileiros, segundo o site Imprensa Mídia em 2015. A imagem abaixo, divulgada pelo site citado, reflete o custo de exibição de publicidade no intervalo comercial de alguns dos programas de maior audiência da TV Globo.

⁴⁴ Ver:

<http://www.portalmidias.com.br/cdm/caderno-de-midia/71354/audiencia-e-credibilidade-garantem-preferencia-de-anunciantes-pela-rede-globo>

⁴⁵ Públicos-alvo.

IMPrensa Mídia levantou o valor cobrado para a veiculação de comerciais em algumas das maiores atrações da TV Globo*

Big Brother Brasil
Cota de patrocínio: R\$ 29,8 milhões**
Novela III (21H10)
Comercial de 30 segundos: R\$ 649.300
Comercial de 10 segundos: R\$ 324.650
Jornal Nacional
Comercial de 30 segundos: R\$ 645.700
Comercial de 10 segundos: R\$ 322.850
Fantástico
Comercial de 30 segundos: R\$ 504.800
Comercial de 10 segundos: R\$ 252.400
Globo Repórter
Comercial de 30 segundos: R\$ 365.700
Comercial de 10 segundos: R\$ 182.850
Domingão Do Faustão
Comercial de 30 segundos: R\$ 272 mil
Comercial de 10 segundos: R\$ 136 mil

* Os valores são válidos para veiculação de 1º de outubro de 2014 a 31 de março de 2015.

** Valor inclui inserções comerciais, vinhetas e chamadas na TV Globo e Globo.com ao longo dos três meses do reality show

Figura 3. Tabela de preços TV Globo

No entanto, é possível afirmar que a própria condição de ser privada, faz com a maioria das emissoras generalistas se posicionem conservadoramente em relação a determinados assuntos e temas, implicando diretamente, na construção de imaginários sociais e na representação dos sujeitos. A recusa de não desapontar seus investidores surge da necessidade de manter a fidelidade dos parceiros sem manchar esta relação por aquilo que expressa sua programação. Desse modo, ao manter um diálogo tradicionalista, o objetivo é perpetuar um modelo de negócios duradouro que continue viabilizando suas produções. Não polemizar, diante desse panorama, significa não afastar de certo modo, aqueles que sustentam os conteúdos que vão ao ar — pelo suporte financeiro — e manter o interesse de um público generalizado. Posto isto, questiona-se, de fato, o verdadeiro papel da publicidade diante das transformações sociais e, principalmente, do papel das representações como um elo entre o consumidor e as marcas. Para quem se direciona o diálogo no interior de uma sociedade machista e heteronormativa? Portanto, ao destrinchar a estrutura das emissoras generalistas privadas, pode-se notar que seu caráter conservador é externado também nas suas produções,

no caso da TV Globo, através de suas telenovelas – fortes produtos ideológicos, normativos e de mobilização social. Assim, é preciso exemplificar e analisar brevemente, mas evidenciando certos elementos, a soberania midiática que sustenta a emissora.

As emissoras comerciais não se caracterizam, especificamente, só por suas dinâmicas lucrativas, mas também, por sua grade de programação condicionada a investimentos de anunciantes que consideram influências políticas, sociais e religiosas como determinantes para a aceitação e adesão do seu público alvo consumidor. Uma tendência nos últimos 15 anos, revelada por certas pesquisas e análises como a realizada pelo Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual em 2013, demonstra que um dos gêneros que mais ocupou a grade de programação das emissoras de TV aberta foi o religioso. O conteúdo religioso, a partir do aluguel de espaço na grade de programação, foi o responsável por mais de 13% do tempo médio das grades em emissoras⁴⁶ como Rede TV!, CNT e Record – esta última controlada pela Igreja Universal do Reino de Deus, liderada pelo bispo Edir Macedo. A partir disso, é possível associar determinados posicionamentos e tendências conservadoras nos seus programas a cristalização de ideologias e de valores morais e éticos que não afrontem seus investidores, oferecendo riscos à margem da marca. A heteronormatividade, por exemplo, e a visão patriarcal sobre gêneros e sexualidades caberia exatamente nesse contexto, motivo da pesquisa que ora se desenvolve. No caso da TV Globo, a emissora é ligada diretamente com esferas da igreja católica e, não por menos, desde 1968 é exibida nas manhãs de todo domingo a Santa Missa. O programa, além de exibir a missa celebrada pelo arcebispo do Rio de Janeiro, também divulga informações da própria arquidiocese. Esta relação entre a emissora e entidades católicas é uma das justificativas pelas quais a TV Globo recusou a oferta da Igreja Universal do Reino de Deus de exibir durante as madrugadas, conteúdos religiosos evangélicos em 2011.

Este subcapítulo teve o objetivo de elucidar como os trâmites do modelo de radiodifusão e negócios, através da publicidade, no país podem revelar certa uniformização de programas e, principalmente, narrativas no Brasil em detrimento a diversidade regional e cultural brasileira. Tal fato evidencia a hegemonia dos centros industrializados como produtor e exportador de hábitos e formas de consumo e, não por menos, isto é capaz de se estender a outros tipos de visibilidades que não somente essas regionais, como a pluralidade de gêneros e sexualidades. Esse processo é apenas um exemplo de como a ideologia das emissoras são perpassadas por noções de lucros, dinâmica esta que afeta mais uma vez as representações dos

⁴⁶ Ver: http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/ed754_religioso_e_o_genero_mais_presente_na_tv_aberta/

sujeitos e seus apagamentos frente à idealização do público consumidor, como na emissora a ser considerada a seguir, a TV Globo.

2.1.2 TV Globo

Inicialmente, é preciso deixar evidente as motivações em pesquisar e discutir nesse projeto sobre a TV Globo⁴⁷. A preferência em estudar a emissora perpassa por sua trajetória em experimentar, principalmente por meio da teledramaturgia, narrativas que potencializam o imaginário e a cultura popular brasileira. Ao acompanhar o crescimento do Grupo Globo⁴⁸ no país, os vários momentos políticos complexos, os novos movimentos sociais e as transformações no modo de se fazer televisão, o entendimento da TV Globo é fundamental para se compreender as alterações nos ritmos e hábitos dos brasileiros. Acompanhada por todas as polêmicas que envolvem seu tipo de jornalismo e pelo frenesi que, os capítulos finais de telenovelas ainda proporcionam no Brasil, estas peculiaridades explicitam o poder da emissora em ser o maior recordista de audiência da TV aberta no país, especialmente no horário nobre. À vista disto, a TV Globo é paradigmática, pois alcançou, de fato, o cumprimento do maior desafio da TV generalista: criar vínculo social através de sua grade de programação.

A TV Globo é alvo de muitas pesquisas e análises acadêmicas devido ao seu poder de comunicação para um público amplo e pela variedade de seus programas. Tendo em vista que a maioria dos estudos sobre a emissora recai em sua história e consolidação, será analisada, de forma concisa, a organização de sua grade de programação atual e especificidades de seu modelo de negócios. Dessa forma, será possível identificar os traços provenientes de sua vinculação com a elite tradicional da sociedade brasileira, sua capacidade de ingerência discursiva e transmissão de valores e costumes sobre a cultura popular.

A TV Globo é o exemplo mais potente de TV generalista privada no Brasil. Seu modelo de negócios é baseado no apoio da publicidade à suas produções e sua ideologia de mercado capitalista integra a indústria televisiva como um eficaz produtor de capital. A venda de espaço para a veiculação de anúncios é a garantia da maximização de lucros, juntamente

⁴⁷ A emissora, ao longo de sua existência, modificou seu nome de acordo com o momento na qual se encontrava. Inicialmente, em 1965, nasce a TV Globo, pertencente ao Grupo Globo, com a intenção de criar uma programação de conteúdo nacional. Dessa forma, já em 1969 a TV Globo passa a ser chamada de “Rede Globo”, pois tornou-se uma rede ao ampliar sua transmissão simultânea à grande parte do território brasileiro. Recentemente, ela resgatou seu nome de origem “TV Globo”. Este trabalho irá apresentar a emissora pelo seu nome atual “TV Globo” para facilitar a escrita e não haver problemas ou eventuais erros de nomenclatura devido às décadas anteriores.

⁴⁸ Organização comandada pela família Marinho que atua em diversos segmentos como literatura, cinema, indústria fonográfica dentre outros.

com um movimento moderno como a criação de programas a partir da parceria com marcas de produtos, o chamado *product placement*⁴⁹. Sua programação é variada ao longo do dia e, ainda que determinados gêneros tenham seus horários definidos, a multiplicidade de programas, formatos e gênero caracteriza a necessidade de atrair públicos diferentes e atender as expectativas de cada telespectador.

Ainda que seu percurso histórico seja marcado por polêmicas como o acordo com o grupo Time-Life⁵⁰ e o apoio à ditadura militar entre 1964 e 1985, quatro anos após sua criação, a emissora, que em 1969 seria intitulada de Rede Globo, foi capaz de penetrar em quase todo país com sua transmissão, alcançando cerca de 98,44% do território nacional, atingindo 5.482 municípios e 99,50% da população⁵¹, tornando-se a maioria emissora do Brasil. Possuindo uma programação 90% autônoma, a TV Globo se afirma como uma emissora, segundo o texto institucional presente em seu próprio site, que faz a sua grade e conteúdos para “os telespectadores brasileiros por funcionários brasileiros”⁵², ou seja, é uma emissora que busca ter uma essência nacional e que defende os aspectos da cultura brasileira.

O padrão Globo de qualidade, criado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni nos anos de 1970, teria em seu cerne instruções, ressalvas, observações e diretrizes uniformes às exigências éticas e procedimentos operacionais da emissora. Dessa forma, o cumprimento destas regras se aplicaria desde as políticas financeiras, comerciais e administrativas praticadas pelo canal até a criação das obras, refinamento e desenvolvimento estéticos e artísticos, linguagem televisual, entre outros aspectos. Mediante a criação desse padrão pela TV Globo, a credibilidade no alto nível de suas produções instiga não só o público a fidelizar e estreitar sua relação com o canal, como também a qualidade de sua programação atrai novos investimentos publicitários — o padrão Globo de qualidade implica em um modelo de funcionamento que visa uma distinção e constituição de sua identidade perante outros canais de televisão, e que, conseqüentemente, objetiva maiores lucros.

O objetivo não só de entreter, informar e educar evoca uma necessidade de engrandecer a produção de conteúdos e o ritmo das TVs generalistas. A TV Globo se

⁴⁹ Product Placement é a prática de divulgação realizada através de inserções de produtos/serviços em meios de entretenimento. No caso da TV Globo, as telenovelas são perfeito produções para essas inserções, pois seus personagens naturalizam a aparição do produto. Novelas recentes como “Sol Nascente” (TV Globo, Walter Negrão, 2016) exhibe cenas em que personagens bebem Coca-Cola ou utilizam perfumes da marca O Boticário.

⁵⁰ O caso “Time-Life” caracterizou-se como a manobra no qual o grupo da família Marinho, dona do conglomerado Globo, realizou para receber assistência e investimento de capital estrangeiro para aplicar no seu desenvolvimento, ganhando maior competitividade frente as outras emissoras. Mediante a este fato, a TV Globo conseguiu consolidar uma estrutura eficaz em termos de investimentos, controle de negócio, marketing e instituir um padrão de qualidade com seus programas e programação que, até aquele momento, nenhuma outra emissora tinha alcançado.

⁵¹ Dados divulgados pela própria emissora.

⁵² http://redegloboglobo.com/Portal/institucional/foldereletronico/g_identidade.html. Data de acesso: 27/12/2016.

distingue das demais pela quantidade de tempo anual de suas produções próprias, em torno de 2.500 horas advindas das telenovelas e de outros programas — número recorde de teledramaturgia no mundo, de acordo com informações contidas no site da emissora — e mais de 1.800 horas anuais de telejornalismo. A programação da TV Globo se concentra, atualmente, em cinco categorias/gêneros⁵³ especificadas pela emissora: teledramaturgia; esporte; humor; variedades e telejornalismo, nas quais diversos formatos de programas são realizados. No caso do entretenimento, a emissora exhibe diariamente o maior produto televisivo do país: as telenovelas.

A audiência que a TV Globo conquistou desde sua criação não se limita somente no alcance da maior parte das regiões do país pelo seu sinal, distribuído nacionalmente desde 1969 pela Embratel, então rede de telecomunicações nacional estatal implementada pelo governo militar, mas sim pela qualidade e variedade de suas produções como as telenovelas e minisséries, que se amparam na utilização de novas tecnologias de captura de imagem e som, como também por suas narrativas que, de certa forma, são paradigmáticas e buscam ser um reflexo social e cultural brasileiro. Ao longo de sua história a TV Globo produziu mais de 310 produtos com diversos autores e atores evidenciando produções grandiosas e quase domínio constante dos índices de audiência, frente aos outros canais de televisão, comerciais ou públicos.

Atualmente, com a diversificação dos meios de consumo, das novas plataformas de distribuição de conteúdo, a popularização das séries e a dispersão das audiências, a TV Globo intensificou sua programação não mais exibindo apenas 4 telenovelas inéditas diárias nas faixas das 17:30 horas, 18:15 horas, 19:30 horas e 21:15 horas — considerando *Malhação*⁵⁴ integrante desta categoria — mas, reprisando no programa *Vale a Pena Ver de Novo* (16:40 horas) outra telenovela de grande sucesso⁵⁵. Ou seja, a telenovela além de sua potência narrativa também é um recurso estratégico para mobilizar público. Um conjunto de fatores como as grandiosas produções próprias, qualidades e padrão elevados e grandes números de audiência atraem e fidelizam não só o público como também o mercado investidor.

Apesar de a telenovela ser o principal produto de investimento da TV Globo, os *realities shows* são as produções mais rentáveis da emissora como o *Big Brother Brasil* e o *The Voice Brasil* - ambos têm o poder de liderar os projetos de comunicação da TV Globo,

⁵³ Os programas infantis, que integravam, até então, uma categoria de mesmo nome, sofreram perda de espaço na grade e, conseqüentemente, foram extintos devido aos conflitos e, posteriormente, as leis sobre a veiculação de propagandas destinadas às crianças. Ver: <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2014/04/29/medida-proibe-publicidade-dirigida-ao-publico-infantil>

⁵⁴ Apesar de ter estrutura de *soap opera*, *Malhação* é considerada uma telenovela juvenil.

⁵⁵ Deve-se destacar também o movimento atual da emissora em exibir telenovelas no horários das 23 horas.

pois são formatos internacionais que lucram antes mesmo de irem ao ar. A edição de 2015 do *Big Brother Brasil*, por exemplo, mobilizou anunciantes significativos como a Ambev e arrecadou cerca de 29 milhões de reais em cotas de patrocínio⁵⁶. Tal fato demonstra que a TV Globo é um canal que garante visibilidade das marcas, possui relevância e também produz hábitos de consumo que afetam diretamente a indústria de bens.

Os anunciantes são credenciados por temporadas que variam por semestre ou ano e têm suas marcas inseridas tanto na programação nacional como internacional. Não só por ter como principais investidores empresas consolidadas no mercado e no imaginário, com forte *branding*⁵⁷, como *Johnson & Johnson*, Magazine Luiza, *Volkswagen*, Vivo e Itaú, a TV Globo também possui relevância, atualmente, no desenvolvimento de conteúdos multiplataformas. Uma das características da televisão contemporânea, onde os serviços *on demand*⁵⁸ são cada vez mais difundidos e valorizados, é integrar os conteúdos às diversas plataformas e mídias, pulverizando ainda mais o conteúdo para as audiências diversificadas e promovendo um engajamento mais completo sobre o conteúdo. De certo modo, as TVs generalistas ainda são os mais eficientes veículos de massa e promoção de marcas. Através dos avanços tecnológicos, a destinação de custos relativos à integração de conteúdos digitais é um trunfo que as redes sociais possibilitam aos grandes grupos midiáticos.

O telejornalismo da TV Globo é pioneiro e serve de modelo e referência para outras emissoras generalistas brasileiras, pois além de informar as notícias do país e do mundo, os formatos de seus programas se estendem preenchendo mais de 5 horas diárias ao longo de mais de 10 programas telejornalísticos, dentre os quais 7 veiculados em rede. A equipe conta ainda com correspondentes internacionais e grupos de reportagens espalhados pelas afiliadas e associadas. O *Jornal Nacional* – exibido às 20:30 horas – é o telejornal mais assistido do país, segundo o *Ibope Media Workstation*, qualificado no Brasil como o pioneiro a ser exibido em rede nacional e o primeiro a realizar uma transmissão ao vivo. A TV Globo também mantém parceria com as afiliadas na produção de telejornais comunitários por região ou estado, ou seja, são telejornais específicos no direcionamento das informações e notícias em três edições diárias.

Apesar do discurso que permeia o canal sobre uma responsabilidade social com ações socioeducativas reconhecidas, considerando a telenovela o maior produto televisivo do país e da TV Globo, nem sempre essa responsabilidade proporciona a desvinculação de discursos

⁵⁶ Valor divulgado pelo site www.portaldaimprensa.com.br

⁵⁷ *Branding* é entendido como o conceito de ideias que criam e vinculam a marca aos produtos.

⁵⁸ Serviços *on demand* são aqueles ofertados por empresas de tecnologia que permitem o usuário consumir quando e onde quiser o conteúdo. Tais serviços podem ser gratuitos ou pagos, como por exemplo, a plataforma Netflix.

dominantes ou estigmatização. Seja na representação de classes, raças, religião ou de identidades de gêneros e sexualidades existe uma distância considerável na abordagem e no aprofundamento das questões. Visto que a TV Globo se constitui de uma rede de 122 emissoras, sendo 117 afiliadas, a força regional que ela possui é vantajosa quando uniformiza discursos, pensamentos e práticas. Conseqüentemente, a emissora produz exclusões.

Por esta razão e por estes discursos necessitarem de uma análise frequente e sempre cuidadosa que esta pesquisa irá se concentrar na presença da heteronormatividade nas telenovelas. No entanto, tal fato não demonstra a hipotética passividade dos telespectadores e nem expõe a televisão como um meio de comunicação alienante, mas sim evidencia estratégias discursivas de alcance de audiência que acabam por se tornar hegemônicas no país ao generalizar gostos, hábitos, costumes e sujeitos. Quem seria esse público convocado? Seria realmente o “grande público”, como definiu Dominique Wolton, com suas diferenças sociais, culturais, regionais ou seria um grupo privilegiado ou higienizado?

Portanto, através de tais considerações percebe-se que o poder midiático da TV Globo e do grupo ao qual pertence dinamiza e integra os conteúdos a serem potentes artifícios de conquista de público extrapolando o espaço televisivo. O surgimento da emissora e sua adaptação aos tempos modernos rearticulam alguns conceitos econômicos e sociais como monopólio e identidade, mas justificam um modelo de negócio complexo e lucrativo. O próximo subcapítulo irá exemplificar, a partir das telenovelas, como se configuram os processos pedagógicos e comunicativos referentes a uma linguagem, predominantemente, patriarcal que se impõe sobre as narrativas melodramáticas da teledramaturgia nacional.

2.2 A teledramaturgia nacional

Os periódicos do final do século XIX no Brasil introduziram a periodicidade e a fragmentação da leitura como uma estratégia comercial para sua venda. O público era atraído para o final das páginas dos jornais, que continham as histórias dramática adaptadas de autores renomados mundialmente ou mesmo de romances brasileiros. O suspense era vital para a conquista do público que, atraído pela curiosidade de saber o que sucederia na narrativa, era motivado a comprar os jornais no dia seguinte. Essa dinâmica de se dividir a história em partes por mecanismos de atração na linguagem, típica do folhetim, foi incorporada pela televisão brasileira na telenovela, encadeando seus episódios através dos ganchos ao fim de cada bloco e capítulo, para manter o interesse do espectador para que este

retornasse ao capítulo⁵⁹ do dia seguinte. Essa prática folhetinesca foi uma das influências que definiu não apenas a telenovela mas boa parte da teledramaturgia brasileira.

Antes da televisão porém, tanto o teatro, quanto o rádio e o cinema se reapropriaram, de alguns elementos que já evidenciavam histórias melodramáticas. Quando o rádio torna-se um meio de comunicação acessível e popular no Brasil, o modelo de negócio estadunidense seria a base da radiodifusão no país. Contudo, apesar de haver emissoras públicas de cunho nacionalistas que disseminavam informações e a ideologia do governo da época, em 1930, a inclinação comercial predominaria na cadeia radiofônica. Dessa forma, amparadas por empresas patrocinadoras e tendo suas programações controladas por agências de publicidades e anunciantes, certas emissoras enxergavam um público alvo em potencial: as donas de casa. Estas seriam a grande audiência dos programas musicais e, principalmente, das radionovelas.

As radionovelas também incorporavam artifícios melodramáticos em suas histórias por meio de adaptações de textos latinos⁶⁰. Muitos destes resgatavam culturas e hábitos locais, tradições orais e os romances de casais apaixonados. No interior de uma sociedade que valoriza a heteronormatividade e rechaça as mulheres como portadoras de fragilidades e intensidades emocionais, tais narrativas sentimentais ampliavam o imaginário destas mulheres, além de integrarem uma lógica capitalista útil: durante os intervalos comerciais eram anunciados produtos e serviços direcionados especialmente para as donas de casa. Deve-se ressaltar que as empresas de sabão eram as grandes patrocinadoras dos programas ditos femininos, daí o nome nos Estados Unidos para a teledramaturgia voltada para este público: *soap operas*.

É a partir da década de 1950, quando a televisão surge no Brasil, que a teledramaturgia começou a se estruturar como uma fonte de entretenimento. Referenciada na estética e técnica cinematográfica, o teleteatro foi um gênero de ousadias e experimentação na televisão brasileira. O teleteatro possibilitou o desenvolvimento de uma linguagem dramática na televisão em diversos níveis, ainda que com a inexperiência de seus profissionais como o novo meio. Desde a escolha dos textos e dos atores à noções de enquadramento e cenário, a perspectiva era de, visualmente, tornar atrativo um produto para públicos até então exigentes. Deve-se considerar que os televisores eram dispendiosos nessa primeira década de transmissão da TV no país e que, a audiência, consistia, majoritariamente, da elite brasileira. Portanto, o teleteatro, com a adaptação de textos clássicos da literatura nacional e

⁵⁹ A tradição de chamar um episódio da telenovela de “capítulo” remonta à tradição literária e reforça a relação com os capítulos do folhetim. Não por menos, muitas vezes utilizam a palavra “folhetim televisivo” como sinônimo de telenovela.

⁶⁰ Autores como Jesús Martín-Barbero e Ismail Xavier evidenciam o melodrama como uma matriz narrativa da América Latina em suas produções.

internacional era um gênero culto e, assim, definia a teledramaturgia como uma arte que não contemplava, ainda, o grande público.

Somente na década de 1960 com o surgimento do videoteipe, as telenovelas – que surgiram em 1951 – se tornaram um fenômeno de audiência, investimento e concorrência entre as emissoras brasileiras de televisão. Diferentemente do teleteatro, as telenovelas vão se comprometer com as matrizes populares diretamente atreladas aos esteios melodramáticos incipientes. Por meio de enredos amorosos, pelos estereótipos de vilões e dos mocinhos, além da intensidade dos sentimentos de seus personagens, a telenovela se consagrou como um gênero que busca transmitir os valores de uma sociedade patriarcal e da família tradicional. Não é à toa que suas histórias ambientam, na maior parte das vezes, os espaços domésticos e do lar. Intrinsecamente à isso, uma heteronormatividade se impõe como um preceito à essas narrativas, através de personagens heterossexuais, valores religiosos e ausência de problematizações de temas tabus como a homossexualidade, o aborto, o incesto entre outros.

Desse modo, entende-se a teledramaturgia como a renovação de gêneros dramáticos que, sob o esteio de princípios melodramáticos, potencializaram sua identidade e estabeleceram sua estrutura na televisão. Desse modo, pretende-se explicitar aqui os principais conceitos e características que a telenovela absorveu ao longo dos anos. A incorporação de fundamentos de outros gêneros como o folhetim, a radionovela e o teleteatro foi um movimento crucial para o efeito comunicativo que a telenovela foi adquirindo ao longo das décadas. Aliada diretamente às transformações sociais e políticas que o Brasil sofreu, seja com a modernização, seja com a alternância de governo, a telenovela problematiza questões morais e a própria realidade de seu público a partir de códigos limitados que reduzem a realidade à particularidades e generalizações.

O amor, ainda nos dias atuais, é um recurso indispensável para a base da narrativa de telenovela, tornando-se assim essencial o estudo do melodrama como um gênero intrínseco à teledramaturgia nacional. A representação melodramática torna intensos e hiperbólicos os dramas do cotidiano com as interpretações exacerbadas e roteiros de amores românticos. A dimensão ética do melodrama está no ocultismo das moralidades que faz legível e operativa a polarização do bem e do mal; a vitimização da mulher; a sacralização do plano divino e os pecados do plano terreno. Contudo, esses conflitos de diversas ordens atendem a um único desejo, o de emocionar. As histórias de amor são imprescindíveis para a regulação de valores e crenças que a telenovela busca priorizar. A telenovela é um espetáculo diário capaz de penetrar em todas as camadas sociais do país; um produto de exportação televisivo brasileiro

que, em um único capítulo, sua audiência é capaz de superar, com larga vantagem, a bilheteria de um filme de sucesso.

Destarte, almeja-se nos tópicos seguintes realizar uma breve revisão do melodrama como um gênero precursor que influenciou e ainda influencia a popularização da telenovela no Brasil, apresentado suas particularidades, artifícios e moralidades. Em seguida, analisar o percurso da telenovela brasileira dos últimos 20 anos até os dias atuais. O período para análise do percurso da telenovela no Brasil deve-se ao fato de que compreende, aproximadamente, o tempo entre as telenovelas que servirão de estudo de caso para esta dissertação: *Torre de Babel* (1998, Silvio de Abreu), *Amor à Vida* (2013/2014, Walcyr Carrasco) e *Império* (2014/2015, Aguinaldo Silva), todas exibidas pela TV Globo. Portanto, compreender como a telenovela é um gênero derivado do melodrama – que renovou a linguagem, principalmente por suavizar as fronteiras do bem e do mal nos últimos 20 anos -, da cultura latina e que tem a pretensão de representar sociedades, sujeitos, hábitos, costumes, tradições e moralidades.

2.2.1 A moral do melodrama

Considerando o melodrama como um “sistema estético coerente” (BROOKS, 1995), sua passagem de um gênero popular para o massivo proporciona a visibilidade de uma cena cultural no qual a pluralidade dos sentimentos e as exageradas formas de expressões dramáticas promovem a fluidez não só estética, mas discursiva do melodrama. O sucesso do melodrama fez com que este transitasse por diversos meios e formatos como os folhetins, as fotonovelas, as radionovelas, pelo cinema e pela televisão. É possível determinar uma cadeia genealógica e temporal por qual o gênero foi incorporado, mas não cabe aqui aprofundar esta natureza, e sim, refletir as características advindas do melodrama que influenciaram as telenovelas brasileiras a se configurarem como um gênero também pedagogicamente moralizante, heteronormativo e de excesso. Portanto, refletir sobre o fato de que não só a lógica privada realiza a manutenção da heteronormatividade na TV generalista brasileira, mas como a própria renovação das moralidades melodramáticas, absorvidas pela telenovela nacional, possibilita a existência de um armário que irá codificar as representações de sujeitos LGBTs e *queer* na TV.

Esquemático e polarizado, os personagens das histórias melodramáticas abstraem as características psicológicas e as ambiguidades de caráter para se apresentarem como símbolos do maniqueísmo, dos antagonismos e representar, de certo modo, os conflitos sociais a partir

do jogo entre projeção-identificação⁶¹ e transmissão de valores para a sociedade. Ao impulsionar o reconhecimento das identidades, tornando o povo como protagonista de suas narrativas, o melodrama reflete as complexidades das relações sociais, da ordem patriarcal ao reafirmar valores e, não necessariamente, questioná-los. A tradição familiar permeia os campos dos prazeres, dos segredos, frutos de uma ideologia reacionária que cultua a preservação do matrimônio, a mercantilização e a fragilidade da mulher, além da dependência dela de uma figura masculina que a proteja do mal. São nesses lugares de rigidez sobre papéis sociais e interdição da liberdade, em âmbito doméstico, que a moral se instala e consolida o melodrama. Quando as narrativas ficcionalizam essas realidades imaginárias busca-se sempre “dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Prove a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo” (XAVIER, 2000, p. 85).

Dessa forma, o melodrama ritualiza os acontecimentos e atribui ao corpo social e aos indivíduos que o pertencem signos que são postos como fixos e simbólicos. Peter Brooks em *The Melodramatic Imagination* (1995) argumenta sobre a moral do melodrama. Para o autor, a imaginação melodramática convida o leitor a confrontar o mundo real com elementos alusivos e contraditórios do ser humano e da sociedade. A existência de uma pedagogia moralizante no interior das histórias tende a cercear os limites das tramas, configurando uma rede textual negociada de restrições e repressões sobre os sentidos e significados, em que a relação entre o melodrama e o realismo cotidiano é tensionada pelas expressões *superdramatizadas* das performances e das vidas dos personagens. A operação simbólica do melodrama é intensa e sistemática e desemboca em sentimentos (medo, entusiasmo, felicidade, tristeza e alegria); situações (terríveis, excitantes, tristes e burlescas); personagens (o traidor, o herói, a vítima e o bobo) e na criação de outros gêneros (novela, epopeia, tragédia e comédia). Contudo, centralizando nas figuras de seus personagens, as ambiguidades sexuais são dissipadas e a heteronormatividade levada ao extremo da reafirmação, até os dias atuais, por meio desta moral, citada anteriormente, que estaria oculta nas histórias.

Quando o melodrama e seu enigmático modo de atuação se fazem plenamente massivo com o cinema e o rádio, tenderá se atribuir essa potencialidade à estratégia comercial. No entanto em sua origem, no melodrama de 1800, esse modo enigmático fala hoje à sua maneira de coisas que seria bom não se perder de vista hoje se queremos entender o que culturalmente por aí acontece: talvez o sensacionalismo do gesto melodramático está historicamente ligado menos a influência da comédia “larmoyante” que a proibição da palavra nas representações

⁶¹ Ver: MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

populares – com a correspondente necessidade de um excesso de gesto – e a expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pode ser educada pelo patriarcado burguês.⁶² (BARBERO, 1988, 143)

A moral oculta proferida por Brooks está atrelada às imposições patriarcais para fortalecer um pensamento comum. Para o autor, a imaginação melodramática tem o intuito de refletir uma sociedade dividida entre o plano sacralizado da religião e divindades, devoção e santificação - principalmente a purificação feminina - e o plano terreno com conflitos sociais, individualismo e pecados. Por conseguinte, as histórias melodramáticas eram uma junção de dramas burgueses, visto que tais histórias legitimavam a burguesia como o principal narrador e definidor de uma ordem social, aliados a matrizes populares sensacionalistas. O melodrama é intrinsecamente marcado por matrizes culturais de significações morais num mundo dessacralizado e que se expõe numa “linguagem duplamente anacrônica: o das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais e do excesso” (BARBERO, 1988, p.147)⁶³.

A moral, principalmente a moral cotidiana – vilã, vilão, mocinho, mocinha, família tradicional - é um *status quo* que o melodrama dá ao visível, através de suas representações e performances, elementos que potencializam o caráter regulatório das representações a partir de uma ideologia dominante. A moral oculta revela o esforço de promover determinados valores, no qual, por exemplo, a pré-destinação ou o fatalismo da fala e do gesto excessivo sejam sinônimos de intransigência. O ocultismo desta moral é identificado nos subtextos que o drama principal mascara com seu excesso, mas que não deixa de problematizar questões sociais e éticas que vão além das crenças que o gênero articula. No interior de um sistema altamente codificado, o excesso é estratégico para consolidar e reafirmar modos de representação que justifiquem a superfície da realidade, onde também vai residir uma verdade superficial do mundo, das coisas e dos indivíduos. O absolutismo imediato das convenções melodramáticas entra em conflito quando a vida ordinária desmistifica a dimensão do domínio dos valores que produzirão significados tradicionais. Logo, os códigos éticos e morais impostos pelo excesso extrapolam a própria narrativa, como afirma Maurício de

⁶² Tradução livre. “Cuando el melodrama y su efectista modo de actuación se hagan plenamente masivo con el cine y la radio, se tenderá a atribuir ese efectismo a la mera estrategia comercial. Sin embargo en su origen, en el melodrama de 1800, ese efectismo habla a su manera de otras cosas que sería bueno no perder de vista incluso hoy si queremos entender lo que culturalmente por ahí se pasa: quizá el efectismo del gesto melodramático está históricamente ligado menos a la influencia de la comedia “larmoyante” que a la prohibición de la palabra “larmoyante” que a la prohibición de la palabra “larmoyante” que a la correspondiente necesidad de un exceso de gesto – y a la expresividad de los sentimientos en una cultura que no ha podido ser “educada” por el patrón burgués”

⁶³ Tradução livre. “...un lenguaje doblemente anacrónico: el de las relaciones familiares, de parentesco, como estructura de las fidelidades primordiales, y el del exceso.”

Bragança “dotando-a de significados de existência ao pressionar a superfície da realidade do texto a fim de preenchê-la de sentidos que estão além das aparências” (2007, p. 30).

Contudo, assumindo o melodrama como um gênero que tem o patriarcalismo inerente e evidenciado, além de se constituir como um ambiente de artifícios normativos, poderia se dizer que o melodrama também é um campo heteronormativo? Dessa forma, esta dissertação busca evidenciar como a moral oculta implicada pelos modos de excesso condiciona a estabilidade dos gêneros e sexualidades dos personagens no universo dramático. Ou seja, tanto por suas tramas conterem triângulos amorosos entre personagens heterossexuais, excluindo frequentemente personagens ditos abjetos, como por reafirmarem a naturalidade da construção de sujeitos e corpos excessivos ao assegurar as políticas de identidades sexuais coerentes – reafirmadas por personagens estereotipados. Assim, o melodrama enquanto discurso também é uma fonte de poder num contexto cultural e social e o maniqueísmo expresso por suas narrativas pode revelar retóricas de contenção também no imaginário coletivo dos binarismos sexuais – pensamento acatado por esferas heteronormativas.

A figura corporal passou a ser o dispositivo que traduziria as intenções e objetivos que não poderiam ser ditos. A codificação das figuras e dos gestos corporais simplificava em termos físicos e em aparências as moralidades intrínsecas às narrativas melodramáticas, além de cristalizar os arquétipos e, posteriormente, consolidar os estereótipos sociais. Esse tipo de atuação histriônica integrava a base da operação simbólica que os códigos melodramáticos sistematizavam. Destarte, é o corpo quem vai centralizar a configuração de pensamentos e, ao expor o corpo como útil, como performático, no entanto, vai-se induzir o público a reagir sentimentalmente às interações e afetos dos personagens. O corpo vai se transformar num depósito de intenções de engajamentos morais e afetivos. A histeria da narrativa melodramática é ressignificada nas interpretações exacerbadas e o gesto será o símbolo de uma encenação verdadeira, no qual a realidade é a cena e a dissimulação do drama. Ao evidenciar os regimes do excesso que o melodrama explicita através do corpo como um auxílio para fruição e organização da narrativa, Mariana Baltar ressalta

Nesse sentido, o “modo de excesso” é pensado como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação — desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances — estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. A expressão visual está, assim, a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular e no imperativo de “mostrar” e

“dizer” tudo ao longo da narrativa, estabelecendo uma estratégica relação com a obviedade. (BALTAR, 2012, p.129)

As histórias contidas nas peças e nos filmes melodramáticos reforçam um repertório popular comum do público e a dramatização dos encontros, dos confrontos simbólicos, das vidas simples interroga as ambições e os espaços de visibilidade de grupos minoritários. A pedagogia moralizante atrelada ao melodrama constrói discursos pautados em obviedades, em fácil identificação para não conduzir ao estranhamento do público. Tudo tem de estar acessível à compreensão ao se reafirmar os códigos morais e a ideologia reacionária que moldam a estrutura do melodrama como um gênero que potencializa as diferenças. Posto isso, o olhar do público se condiciona a julgamentos, qualidades, merecimentos e valores individuais que estreitam a relação romantizada da noção de família e dos relacionamentos amorosos. À vista disso, surge tal questionamento: qual elemento potencializa o esteio melodramático moralizante?

O conceito de excesso é conveniente para justificar não somente a estética do gênero, mas para conduzir o olhar à naturalidade das representações de seus personagens também em vias de gêneros e sexualidades. Pode-se definir o excesso como a base da prática moralizante em que a ausência de ambiguidades e contradições humanas de seus personagens dão ao visível a natureza metafórica dos significados, a construção superficial dos sentidos e as representações simbólicas que atendem a uma ordem idealizada, implicada, imaginada. Quando se pensa na virtude que o melodrama tem na América Latina, por exemplo, e a sua capacidade de criar histórias que aproximam realidades, encurtam as distâncias de regiões e reavivam normas, tradições, lendas e mitos, o gênero se torna a personificação, em parte, de desigualdades. Ao propor “o sinal de virtude” do melodrama e discutir suas características que codificam o gênero como esteio da emoção e do afeto, Peter Brooks define que uma narrativa melodramática é, essencialmente, a ênfase em situações de conflitos expressivamente hiperbólicas. Para Brooks

A emoção espetacular, a situação hiperbólica, e a grandiosa fraseologia que essa situação provoca são uma grande evidência; e a virtude, triunfante, desencadeia um movimento de conversão [...] confronto e peripécia são geridos de modo a tornar viável o inviável, pública, homenagem para a virtude, uma demonstração deste poder e efeito; e a linguagem continuamente recorre à hipérbole e à grandiosa antítese para explicar e esclarecer o admirável desta virtude...⁶⁴ (BROOKS, 1995, p. 25)

⁶⁴ Tradução Livre. “The spectacular excitement, the hyperbolic situation, and the grandiose phraseology that this situation elicits are in full evidence; and virtue, triumphant, sets off a movement of conversion [...] Confrontation and peripety are managed so as to make possible a remarkable, public, spectacular homage to virtue, a demonstration of its power and effect;

Todavia, a noção de excesso pertencente ao gênero pode ser visto como uma estratégia estética ou um engajamento de atrações narrativas que conectam o público e os envolve fluidamente pela emoção dos personagens. A necessidade de expressar tudo é uma característica fundamental do melodrama e faz com que o progresso das histórias seja realizado por articulações e elos que produzam um arrebatamento coeso e eficaz – distante de qualquer tipo de estranhamento ou sintoma. O excesso para Peter Brooks é condição genuína do gênero que surge da necessidade de esclarecer repetidamente um vocabulário claro e simples, a fim de alcançar o reconhecimento das mensagens transmitidas. Por isso, a importância do maniqueísmo e a polarização do bem e do mal, do bom e do ruim, do perigoso e do inocente refletem uma urgência de tradução que extrapola os limites do diálogo.

Portanto, pode-se concluir que o excesso como recurso melodramático exemplificado nos traços e gestos hiperbólicos de seus textos e personagens foi incorporado pela telenovela brasileira como forma de arrebatamento emocional do público e estratégia de aceitação para personagens, prioritariamente, não-heterossexuais. No entanto, seguindo o pensamento de Peter Brooks, o melodrama possui na essência de sua estética uma moralidade oculta que potencializa questões éticas, morais e sociais sob seus códigos enquanto gênero – pertinente afirmar que o melodrama, através das telenovelas, se consolidou na TV generalista privada por ser também moralizante. Ao instituir uma pedagogia moral, o melodrama torna a obviedade de suas representações de identidades sexuais algo também dual, maniqueísta e binária, excluindo de suas referências sujeitos que não se identificam com tais adequações, como os LGBTs e os *queer*. Porém, através de representações hiperbólicas de personagens LGBTs estereotipados, a condição de suas visibilidades estaria atrelada ao excesso, a superdramatização, ao artificial, e que não caberia nas relações heteronormativas “coerentes” patriarcais burguesas.

and the language has continual recourse to hyperbole and grandiose antithesis to explicate and clarify the admirableness of this virtue.”

2.2.2 A telenovela brasileira

A produção de telenovela na América Latina pode demonstrar a necessidade de uma indústria cultural que segue o ritmo de uma produção serializada e contínua que depende, basicamente, de jogos de atrações e criatividade por parte de quem a desenvolve. As telenovelas se renovam porque o mercado exige e também porque o público reivindica o surpreendente. No entanto, como cada telenovela possui traços e marcas de seus autores, referências autorais presentes em diversas obras definem quem escreve melhor tramas regionais, tramas urbanas, quem se compromete a investigar núcleos periféricos ou culturas estrangeiras. A personalidade do escritor está e é a motivação da narrativa, desde o texto ao figurino, e seus colaboradores têm de estar em sintonia com suas ideias, pois estes complementam a criação da obra. O papel do autor é fundamental para o desenho da novela de cada faixa de horário: reconhece-se o autor destinado a faixa das 18 horas; identificam-se os elementos pertinentes e sedutores da faixa das 19 horas; e privilegia-se um grupo seletivo e apto a despertar o público do horário nobre – nunca se esquecendo de que o público de cada faixa possui também suas políticas e demandas peculiares.

A telenovela, geralmente, possui uma trama principal e diversas subtramas, assim como núcleos de personagens contextualizados durante o primeiro capítulo ou ao longo da primeira semana de exibição. Em média, uma telenovela possui cerca de 30 a 50 personagens e a trama principal tem a obrigação de conduzir os eventos narrativos importantes das histórias. As telenovelas são centralizadas em ambientes específicos, mas as ações, muitas vezes, acontecem no interior do lar, o que reforça intensamente a oralidade e a massificação do diálogo. Durante aproximadamente 1 hora e com interrupções de comerciais, a telenovela se constrói diariamente em episódios e sob o recurso do gancho, o suspense é criado para conectar a continuação do enredo no dia seguinte. Com uma estrutura aberta e suscetível a reação do público para com os desfechos diários, o vigor emocional e sentimental das tramas implica na imprevisibilidade das histórias e na conexão com o universo feminino.

O presente subcapítulo privilegiará alguns aspectos históricos que servirão de base para a reflexão sobre os apagamentos e ausências de personagens LGBTs e *queer* na teledramaturgia nacional. Como explicitado anteriormente, esse subcapítulo refletirá o percurso da telenovela brasileira nos últimos 20 anos, a fim de compreender as renovações dos gêneros, alterações de discursos e como ela é um produto importante para manutenção do armário televisivo.

A partir dos anos de 1980 foi possível uma redefinição o horário das 18 e 19 horas das telenovelas da TV Globo ao direcionarem suas narrativas para temas leves, o que é diferente de uma não-problematização de assuntos polêmicos, só que através de um modo mais sutil. A partir disso, as novelas rurais de Benedito Ruy Barbosa ganharam destaque num período em que a mídia explorava em matérias jornalísticas a situação do Movimento dos Sem Terra (MST) e os discursos sobre reforma agrária estavam em voga. Pela TV Manchete (1983-1999), Benedito Ruy Barbosa escreveu uma das suas novelas de maior sucesso, *Pantanal*⁶⁵ (1990) – que competiu assiduamente pela audiência com a programação da TV Globo – e, posteriormente, ao retornar ao canal da família Marinho escreveu novelas de sucesso absoluto como *Renascer* (1993) e *Rei do Gado* (1996/97).

A perspectiva educativa e social que na década anterior tinha se concretizado, com a abertura à democracia no país no fim dos anos 1980, manteve-se presente também na década de 1990. As demandas governamentais e sociais possíveis com o fim da ditadura permitiu uma ousadia maior nos questionamentos das fragilidades do país. A pesquisadora Esther Hamburger em *O Brasil Antenado: a sociedade da novela* (2005) argumenta que uma telenovela que incorporou e organizou os tempos reais e fictícios nesse período de mudanças políticas foi *Deus nos Acuda*⁶⁶ (Silvio de Abreu, Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, 1992/93, TV Globo). Os autores misturaram os universos dramáticos da ficção e cotidianos dos telespectadores no enredo da telenovela e a transformaram numa sátira política. Deve-se ressaltar que, paralelamente a sua exibição, as acusações de corrupção sobre o então presidente Fernando Collor estavam dominando as discussões e os meios de comunicação no país inteiro. Assim, os autores valeram-se das notícias e dos fatos para roteirizarem a novela. Porém, quando houve a renúncia do então presidente, todo o assunto que permeava a política cedeu espaço para outras questões e a telenovela perdeu o rumo e a audiência.

A perda de audiência dessa novela fez com que, concomitantemente, o SBT obtivesse êxito com seus *remakes*. A telenovela *Éramos Seis* (Silvio de Abreu, 1994) tinha um elenco, consideravelmente, de atores consagrados. No entanto, a força da teledramaturgia do canal

⁶⁵ “Pantanal” foi uma telenovela paradigmática e emblemática quando evidenciada em discussões sobre transgressão de gêneros e sexualidades. Primeiramente, pois a telenovela rompeu com certo grau de discrição, apelando com constantes cenas de nudez e sexo. E, posteriormente, por conduzir a uma constatação efetiva: nas cenas de nudez, basicamente, as personagens femininas eram usadas como objetos de captação de audiência, principalmente, do público masculino. Além disso, todos os relacionamentos da trama eram de casais heterossexuais.

⁶⁶ A telenovela contava a história de um anjo, chamado Celestina (Dercy Gonçalves) que era responsável por cuidar do Brasil. No entanto, Deus cria uma condição para ela: Celestina teria de transformar um cidadão brasileiro em pessoa honesta, de caráter e que respeitasse as leis e o próximo. Dessa forma, Celestina escolhe Maria Escandalosa (Cláudia Raia), uma jovem falcatura, mas de bom coração, para mudar sua vida radicalmente. A telenovela, então, narra uma sátira a corrupção brasileira.

ainda estava nos textos mexicanos e telenovelas infantis como *Carrossel* (1991/1992), que foi reprisada na programação ao longo de quatro anos consecutivos.

De fato, visto que a teledramaturgia no Brasil é o maior produto televisivo de alcance do grande público e um dos principais agentes de disseminação da heteronormatividade, é por meio dela que a televisão inicia a tentativa de flertar com novos níveis de representação e diluir as concepções que fazem dela um portador da homofobia internalizada. É a partir dos anos de 1990 que os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo se proliferam e são introduzidos nas tramas televisivas com o intuito de proporcionar a reconstrução da mentalidade sobre a diversidade sexual, principalmente depois de a década anterior ser marcada pela disseminação da AIDS - não se pode deixar de considerar a própria abertura social para com o tema.

A virada do século trouxe consigo um avanço tecnológico rápido que em poucos anos mudaria a dinâmica da indústria televisiva e midiática. A dispersão da audiência a partir dos anos 2000, pela entrada de novas tecnologias e serviços na rotina dos telespectadores, trouxe à tona muitos questionamentos sobre o contrato de comunicação da televisão. O modelo de narrativa que transformaria a criação das histórias – considera-se nesta pesquisa a série *Twin Peaks* (Mark Frost e David Lynch, 1990) uma das precursoras de uma nova linguagem visual, estética e narrativa à ficção televisiva – possibilitou mudanças também na forma como as telenovelas se estruturariam. A perda de audiência para os canais segmentados, as alterações no comportamento dos indivíduos e o crescente mercado das séries impulsionou a renovação do gênero telenovela que estava saturado. Outro fato importante foi um movimento particular da produção cinematográfica brasileira após o alcance mundial do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Ao retratar uma das maiores comunidades, na época, comandada pelo tráfico de drogas no Rio de Janeiro, a indústria cinematográfica brasileira, até os dias atuais, ainda produz dramas baseados nessa referência.

Essas influências conduziram a retomada por tramas mais realistas no horário nobre e desencadearam uma sequência de telenovelas sobre comunidades, favelas e o subúrbio. As adequações de cidades fictícias do Rio de Janeiro foram e ainda são uma constante nas obras de Agnaldo Silva. Em telenovelas como *Senhora do Destino* (2004, TV Globo), *Duas Caras* (2007, TV Globo) e a recente *Império* (2014/2015, TV Globo), o autor constrói espaços dentro das cidades para questionar a sociedade e seus valores como a favela da *Portelinha* (*Duas Caras*) e a comunidade de “Santa Teresa” (*Império*). Todavia, autores como Manoel Carlos se caracterizam por telenovelas sobre os relacionamentos familiares da classe média-

alta da zona sul do Rio de Janeiro. *Laços de Família* (2000/2001) obteve uma resposta de audiência positiva para o período assim como *Mulheres Apaixonadas* (2003, TV Globo). Enquanto isso, autoras como Glória Perez direcionou suas narrativas ao hibridismo cultural com histórias ambientadas em outros países como *O Clone* (2001) e *Caminhos das Índias* (2009, TV Globo), com um destaque para narrativas que incluem campanhas sociais significativas, o chamado *merchandising social*. A novela *América* (2005, TV Globo) causou comoção e polêmica, pois ao representar o universo dos festivais de rodeios e a vida em cidades interioranas explicitou o romance de dois rapazes homossexuais. A cena do que seria o primeiro beijo homossexual das telenovelas da TV Globo foi gravada, mas censurada pela emissora. Já *Salve Jorge* (2012/13, TV Globo) uniu ficção e realidade ao inserir imagens e o contexto da consolidação das unidades pacificadoras em comunidades cariocas dominadas pelo tráfico.

Um caso que exemplifica essa introdução de novos temas na telenovela é o surgimento no horário nobre de um dos autores, atualmente, que mais se aproxima das evidências, estrutura e ritmo das séries contemporâneas. O autor João Emanuel Carneiro pode ser definido como a personificação da renovação da telenovela brasileira. Em produções como *A Favorita* (2008/09, TV Globo) e *Avenida Brasil* (2012, TV Globo), autor e diretor introduziram novos conceitos visuais e estéticos como iluminação pontual, núcleos mais integrados e fluidos em que personagens habitavam diversos ambientes e diálogos, irônicos e informais menos engessados. Além de uma maior complexidade psicológica apurada dos personagens, visto que os arquétipos melodramáticos não se aplicam à ambiguidade de caráter dos mesmos.

A partir desse breve entendimento cronológico das telenovelas e suas influências, é preciso argumentar o papel da televisão como um meio que exhibe múltiplos cenários e que busca reproduzir uma realidade coletiva que atraia não só números de audiência e suporte publicitário, mas que também exerça uma função primordial de criar identidades e identificações. Ainda que os discursos críticos à televisão permeiem à manipulação e ao interesse lucrativo das emissoras comerciais, a lógica industrial da produção não diminuiu o sucesso do entretenimento, principalmente da ficção, como uma rede de construções de tramas culturais, sociais, políticas e econômicas. A importância da TV para o processo de dissolução de fronteiras políticos-culturais e acesso à informação é inquestionável e a globalização, a tecnologia e o consumo de bens simbólicos potencializam as fórmulas, os estereótipos, bem como as resistências às mídias hegemônicas.

As desigualdades e fragilidades da sociedade brasileira estão presentes desde sempre na centralização de narrativas televisivas que conduz o telespectador a sonhar, a se emocionar e a incorporar valores e costumes em suas práticas cotidianas – e não encarar a TV, nem a telenovela, como “um espaço comercial de dominação-alienação” (BARBERO, 1987, p.65-66), mas sim, um espaço narrativo de história, saberes, imaginários e memórias. O ambiente doméstico é o espaço onde a informação é depositada e os diversos tipos de interação entre os públicos garantem a circulação da mensagem. No entanto, a recepção é um fenômeno complexo e com variáveis particulares que conseqüentemente, materializam os impactos culturais e os reconhecimentos.

À vista disso, a telenovela é uma reinvenção estética televisiva para o grande público que implica num polifonia de enunciados, personagens, tempos, dramas e situações de referências. Suas narrativas são abertas às reações e motivações dos telespectadores e se afastam de qualquer improvisação televisual dos teleteatros. Quando os autores apostam na brasilidade dos temas, a telenovela amplia seu diálogo e se consolida, na predominância da burguesia como mediadora da verossimilhança social, num produto cultural brasileiro. Atualmente, as redes sociais, dentre outros mecanismos, cumprem a função do espalhamento do conteúdo e os novos valores de produção, consumo e interações impõem, até certo ponto, uma diversidade cultural de nichos, núcleos e dramas.

Não se pode deixar de considerar que a telenovela, nos dias atuais, ressignifica perspectivas midiáticas e culturais que exigem e reconfiguram a distribuição das mensagens e textos. Toda sociedade quer se ver e ser vista na telenovela. Esta é uma forma autêntica de legitimar práticas e costumes, de ganhar visibilidade. Na minissérie *A Pedra do Reino* (2007, TV Globo), o autor e diretor Luiz Fernando Carvalho adaptou a obra de Ariano Suassuna e expôs a cultura nordestina e sertaneja para um Brasil, efetivamente, centrado na região sudeste. Em seu artigo *Identidades e Regionalizações na minisséries brasileiras* (2014), Felipe Muanis ressalta a vibração do povo da cidade de Taperoá nas falas de duas moradoras.

“Eu tô orgulhosa completamente, tô orgulhosa. Me sentindo morando, como se diz, dentro do céu”. Já Dona Rosinha revela, nas entrelinhas de sua fala, a importância de deixar de ser periférica para enfim, ser mostrada na televisão: “Eu tenho certeza que Taperoá agora vai ter valor”. Tal sentimento, contudo, não se limita à população local, que poderia apenas estar embevecida com a movimentação trazida por uma equipe de teledramaturgia para quebrar a monotonia da cidade do interior. (MUANIS, 2014, p.10)

O fato é que a telenovela influencia a vida e o cotidiano de seus telespectadores e dessa forma, ela é capaz de, a partir de seus personagens e conflitos vividos por estes, mobilizar discursos, promover integração social e garantir espaços a movimentos sociais. Obviamente, que as emissoras de TV no Brasil, como dito anteriormente, são fundamentadas em lógicas conservadoras devido ao seu modelo de negócio comercial, dependente dos recursos publicitários, o que distorce, em muitos casos – por exemplo, as representações de gêneros e sexualidades – como os textos são construídos. Esse caráter ambíguo da telenovela é preservado pelo ensejo de tornar as histórias um elemento compreensível por todos que a assistem, ao mesmo tempo em que busca desmistificar sua superficialidade narrativa, sem deixar escapar a complexidade dos subtextos. Para o jornalista e escritor Artur da Távola

A telenovela é um produto que se utiliza de características conservadoras no seu discurso, no seu excuro e no seu recurso, mas consegue aprofundar-se no seu incuro por causa do mito. Este, em seus símbolos e enigmas, está definitivamente envolto nas sombras. Serve, por isso, para tonar as histórias simples no desenho, complexas no incuro. (TÁVOLA, 1996, p. 30)

O realismo almejado pelos enredos das telenovelas tende a resgatar um sentido de verdade e fidelidade nem sempre alcançados. Muitas vezes, a representação é uma idealização romântica sobre o respaldo ideológico da emissora que transmite o conteúdo. De certo, a telenovela é um produto híbrido que se renova por estar concomitantemente ligada às transformações contemporâneas da sociedade. Assim, uma novela é um momento específico do tempo político, social e econômico de uma região ou país. Posto isto, não basta estudar telenovela apenas focalizando uma determinada obra, pois a telenovela é um produto dentro de um sistema de operações intencionais. A telenovela é uma obra diária, em capítulos e que se materializa quando se torna um efeito crítico das emoções e dos significados intrínsecos às suas histórias.

Outro fator importante é que a telenovela é uma das artes audiovisuais que mais ativa e afeta o olhar da mulher, pois evidencia as necessidades e os desejos dos personagens no lar e, segundo a ordem patriarcal machista e heteronormativa, o zelo para com a casa não seria uma atribuição feminina? Não é à toa que os imbricamentos entre intervalos comerciais e o conteúdo da telenovela são implicados: a publicidade ao exibir e vender os produtos destinados à dona de casa expõe recompensas pela preocupação e bem estar da família tradicional.

Uma tendência da última década é apostar na complexidade psicológica dos personagens e as ambiguidades de caráter e personalidade que o ser humano possui. Isto

reverte o ideal melodramático das posições fixas e definidas que os estereótipos do mocinho e do vilão, principalmente, transpassam. A obviedade dos papéis torna-se elemento secundário quando a fluidez dos personagens, sob os mais diversos ambientes, sensações e ações vira recurso também de suspense e atração. No entanto, o amor romântico ainda é o fio condutor dos enredos e a torcida do público para o final feliz dos relacionamentos e situações traduz as questões morais envolvidas nos discursos e nas condutas dos personagens. Estes têm de estar alinhados à meritocracia imposta pela sociedade, no qual a telenovela designa “os casamentos para os pares românticos, o castigo dos vilões, o prêmio a quem trabalha, a ascensão social de quem se esforça, etc.” (PALLOTINI, 1998, p.67) em conformidade com autoridades e instituições como a igreja, o estado, os partidos políticos, a escola – os “aparelhos ideológicos de Estado”, argumentados por Louis Althusser (1974).

Desse modo, a telenovela é um gênero televisivo que articula enredos centralizados no ideal romântico amparado pelas convenções sociais – daí a importância do ambiente doméstico e do público feminino. Sua estrutura é claramente influenciada pelo melodrama e pelo folhetim no qual, tanto as radionovelas quanto os teleteatros, foram cruciais para a experimentação e consolidação do que viria a ser o seu formato clássico narrativo.

Portanto, em uma concisa reflexão sobre os aspectos históricos das telenovelas nos últimos 20 anos e seus principais elementos definidores ao longo das décadas, acompanha-se a renovação do gênero relacionada com as mudanças sociopolíticas e culturais do país. As identidades e características particulares dos autores de telenovela reforçam um estilo e o imaginário criado para as narrativas. Além disso, as mudanças de comportamento e recepção, por parte do público, alteram as dinâmicas dos sentidos e significados dos textos e em todas essas décadas é possível identificar uma inserção gradativamente maior da problematização dos gêneros e sexualidades nas histórias⁶⁷. O próximo capítulo, ao abordar questões referentes a essa tema e questionar os valores da heteronormatividade dominante, apresentará argumentos sobre a existência de um “armário televisivo brasileiro” ao analisar essa progressão do modo de se fazer telenovela e a identificação de 5 fases que caracterizam os momentos e as tendências diante da representação de personagens não-heterossexuais e heteronormativos nas telenovelas brasileiras.

⁶⁷ Não serão analisadas neste trabalho as transformações nos modos de recepção e comportamento. Mas é importante ressaltar o surgimento do Obitel como um dos grupos de pesquisa que visa analisar os impactos das telenovelas na sociedade brasileira. Em suas últimas publicações, o grupo investigou como a tecnologia e suas novas tendências alteraram as formas de consumo da telenovela no Brasil. Ver: <http://obitelbrasil.blogspot.com.br/>.

3 O ARMÁRIO TELEVISIVO

A televisão brasileira aberta através de sua grade de programação alcança um público amplo, diverso e proporciona novas perspectivas sobre a sociedade. A formação de um sujeito-espectador fiel que busca na TV uma forma de distração ou informação implica para o fato de que a televisão é apta a instigar o imaginário, a memória e o sentimento de comunidade nacional. Ao se consolidar, o dispositivo televisivo reconfigura os espaços sociais, admitindo sua condição de utilidade pública, e reflete sobre múltiplas dimensões as políticas que movimentam o setor televisivo na esfera da cultura das mídias.

À vista disso, suas imagens e sons desestabilizam as críticas dominantes sobre a intelectualidade e é na popularização do aparelho que a TV garante seu espaço nos lares brasileiros. Ainda que situada pela lógica das estratégias industriais globalizantes é por meio da telenovela que a televisão brasileira aberta privada vislumbrou a redução entre o espaço ficcional e a vida cotidiana dos espectadores, quando, através de suas narrativas serializadas, passou a influenciar nos comportamentos, hábitos e valores de seus públicos. Não por menos, a televisão se legitima com um lugar de fala privilegiado que almeja representar, sob uma leitura particular, a sociedade a quem se dirige. Tal fato não exclui as imposições sobre os programas e seus conteúdos de suas políticas ideológicas e de lucros.

Dessa forma, a ideia de integração que a TV conduz é questionada quando a representação social refere-se a uma parcela da população singular – comumente branca, de classe média alta, majoritariamente heterossexual e que vivem nas principais capitais do país como São Paulo e Rio de Janeiro – para a qual a mensagem é destinada. Assim, as emissoras de TV homogeneízam os cidadãos a fim de não aprofundar a complexidade de seu grande público e se esforça, dentro dos seus próprios limites e ideais, em restringir a representação deste público alvo direcionando grande parte de suas narrativas para comunidades específicas. No entanto, a televisão brasileira ainda se sustenta sobre a camuflagem de certos tipos culturais durante suas respectivas representações, reproduzindo uma zona de conforto tradicionalista que demonstra o receio das emissoras em explorar as convenções que dissemina e que saiba suportar os efeitos colaterais das críticas e resistências do público. Atualmente, as redes sociais complementam e amplificam-se como novos espaços possíveis para o debate, reivindicações de visibilidade e questionamento das representações nas narrativas de telenovelas por parte dos telespectadores. O *Twitter*, por exemplo, se torna uma ferramenta quase simultânea de contestação.

Para Christa Wolf (1984 apud HUYSSSEN, 1997, p.44) “a estética, como a filosofia e a ciência, é criada não tanto para nos possibilitar a aproximação com a realidade, mas com o objetivo de nos desviar, de nos proteger dela”. É esse tipo de falsa proteção que a televisão, quando se esconde no armário das representações de gêneros, tende a validar: mascarar a posição que determina seu poder, enquanto um meio de comunicação popular, sobre o que considera relevante nas esferas sociais. E, pôr em sigilo o desejo das emissoras de transgredir as estruturas televisivas para textos e histórias mais democráticas, em termos de gêneros, sexualidades, classes sociais – visto que estes canais estão condicionados à lógicas, principalmente, capitalistas e políticas, que não permitem as emissoras, muitas das vezes, serem mais subversivas. As práticas de significação são baseadas em cristalizar comportamentos e garantir o modelo hegemônico comercial televisivo. Talvez, o que exista é um certo receio das emissoras de televisão de pôr em conflito as oposições binárias dos gêneros e das sexualidades e perturbar as noções que ainda a relacionam com o anti-intelectualismo, como Pierre Bourdieu (1997) defendeu em suas proposições sobre o poder da TV como um meio alienante para a população.

Propõe-se aqui, então, a existência de um armário televisivo que, a partir da manutenção da heteronormatividade, condiciona as representações de personagens LGBTs e *queer* na teledramaturgia brasileira. Conforme mencionado anteriormente na introdução desta pesquisa, a noção de armário televisivo é alusiva ao artigo *A Epistemologia do Armário* (2007) da poeta e crítica literária Eve Sedgwick, no qual a autora afirma que o conceito de armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX. Para ela, a metáfora do armário implica na extensão da privacidade através da ocultação, do segredo da sexualidade não-dominante que codifica sistemas contraditórios e excludentes. Desse modo, o indivíduo homossexual se “esconderia” no armário social tendo, então, duas opções aparentes: revelar-se como “desviante” e sustentar as consequências da abjeção/rejeição ou omitir e não “confessar” o distanciamento da heterossexualidade e “vestir” os adereços que o armário heteronormativo dispõe. A televisão, então, é estimada, simbolicamente, como instrumento de opressão pela invisibilidade e estigmatização de personagens LGBTs e *queer*.

A partir dessas considerações, este capítulo propõe e busca definir o que seria, então, o armário televisivo brasileiro. Esse armário de fato existe? E, se as telenovelas, por conseguinte, são produções de negociação de sentido e responsáveis por jogos de compensação que legitimam a mobilidade controlada das representações, por que estas

seriam, no caso do Brasil, um objeto crucial para a análise e exemplificação da existência desse armário televisivo?

Certos códigos televisivos como a família, os estereótipos e a persona televisiva ativariam os mecanismos de controle e realizariam a manutenção desse armário na TV generalista privada brasileira. Estes códigos refletem práticas sociais dominantes exibidas pela TV desde sua consolidação e corroboram as dinâmicas de artifícios opressores e normalizadores nas sociedades contemporâneas. Frequentemente, esses códigos estão presentes nos discursos transmitidos pelas emissoras abertas privadas e servem como mecanismo de regulação e disseminação da heteronormatividade. A conveniência desses artifícios de concessão e punição permitida no interior do armário visa normatizar identidades e generalizar as leituras que se apreendem de um conceito de verdade e real instituído culturalmente. Concomitantemente, esses códigos permitem brechas para resistência e contestação e, ainda que oprimam, deixam margem para espaços de questionamentos e problematização das estratégias de poder no armário televisivo. Se a heteronormatividade é uma ordem, uma norma que garante a hegemonia da heterossexualidade como sexualidade padrão, os discursos homofóbicos, lesbofóbicos, transfóbicos entre outros, são umas das consequências dessa prática.

Portanto, este capítulo pretende discutir os mecanismos que comprovam a existência desse armário televisivo, seu funcionamento e suas formas de regulação. Além disso, estipular 3 códigos – família, os estereótipos e a *star system* – que condicionariam as relações de poder presentes no interior desse armário, bem como identificar fases televisivas, ao longo da renovação e transformação do modo de se fazer telenovela. Isto permitiu ao armário se adaptar as demandas sociais, políticas, tecnológicas e discursivas no decorrer das décadas ao rearranjar a exposição de sujeitos LGBTs e *queer* em suas narrativas. Ademais, o presente capítulo também visa elencar 5 fases televisivas que demonstram o comportamento do armário televisivo, seus movimentos de abertura e fechamento de acordo com as variadas formas de visibilidades e aniquilações de sujeitos dissidentes.

Os primeiros anos da TV no Brasil tiveram momentos de otimismo sobre o meio de comunicação que poderia ser atrativo para a disseminação da cultura, da valorização da literatura e educação da população brasileira. No entanto, posteriormente, quando a TV começa a se difundir, surgem de diversas esferas, como a literária, argumentos de que o dispositivo televisivo afastaria não só o mercado da literatura como o grande leitor do poder das letras, da prosa, da poesia. O novo aparato de entretenimento conduziria a um

esvaziamento intelectual do telespectador resultante do desenvolvimento de práticas modernas culturais e de consumo em massa. A televisão foi o alvo de uma avalanche de críticas severas aos seus conteúdos e o não reconhecimento de sua potência discursiva e pluralidade de informações transmitidas caracterizava a rejeição de grupos intelectuais frente ao fluxo de imagens e sons. Pierre Bourdieu (1997) defendeu que a TV alienava o público, pois a sequência ininterrupta de conteúdos não permitia tempo suficiente para apreensão das mensagens, sendo assim, à televisão foi designado o lugar do empobrecimento artístico, cultural e racional. Para João Freire Filho

Plausíveis ou absurdas, crenças a propósito dos malefícios da TV parecem satisfazer algum tipo de necessidade entre as pessoas cultas, a tal ponto que a condenação (sem apelação) do aparato televisivo se firmou como condição *sine qua non* de todo intelectual que faz jus ao título. A telefobia já deu ensejo a um punhado de títulos que se tornaram clássicos da crítica cultural apocalíptica com seus determinismos tecnológicos, sensoriais e/ou estruturais. (FREIRE FILHO, 2004, p.3)

Talvez, o mais relevante dessas críticas com relação à televisão foi a utilização da mesma como uma estratégia educacional para a população. Por meio dos programas de ficção, inicialmente com os teleteatros, seguido dos seriados, das telenovelas, e minisséries, as adaptações de obras literárias clássicas, nos formatos citados, foram vistas como estratégia de valorização de uma estética refinada que garantiria o acesso à população de massa aos grandes textos da literatura, mantendo assim, um “abismo” entre produções ditas de “qualidade” e programas popularescos. Esse movimento denunciava que o uso que poderia ser feito da televisão era de legitimar, de alguma forma, a TV como um espaço de privilégio cultural para uma sociedade, quem em sua maioria, era iletrada. No entanto, esse processo era em si controverso quando era a própria elite, composta pelos empresários donos de emissoras, quem julgava o que deveria ser transmitido para o público.

Um fato que exemplifica esse comportamento é a constituição das telenovelas como um elemento eficaz de disseminação das propostas militares. O governo militar enxergava nas telenovelas um meio que pudesse proliferar os discursos nacionalistas e desenvolvimentistas dominantes, principalmente, no final da década de 1960 e no período do “milagre econômico”, na década seguinte. Dessa forma, emissoras como a TV Globo, que já no início da década de 1970 disputava ferrenhamente os índices audiência com a TV Tupi, se viu na obrigação de criar uma base empresarial que fornecesse todo o suporte técnico, criativo e administrativo para produção e criação da teledramaturgia do canal. A partir daí, a emissora instituiu de vez a faixa de horário das 18 e 22 horas para exibir também telenovelas a fim de

atender as solicitações e pressões do governo militar de veicular telenovelas educativas, patriotas e que pudessem “melhorar o nível” da população brasileira. É, portanto, nesse período que surgem os maiores autores do país como Dias Gomes com suas narrativas fantásticas que remetiam uma memória popular e Janete Clair com suas histórias que focavam a realidade e o cotidiano dos cidadãos brasileiros – é importante dizer que esses autores, apesar de fazerem parte da emissora que apoiava esse tipo de ação por parte do governo militar, não se apoiavam em comportamentos politicamente de direita. Dias Gomes, por exemplo, foi frequentemente criticado por grupos de esquerda à época por trabalhar na TV Globo durante a ditadura militar.

Para o pesquisador Sérgio Mattos (1990), esse período é caracterizado como a “fase populista” da televisão brasileira. É nessa época que em consonância com o desenvolvimento tecnológico como a cor, a transmissão via satélite e a veiculação das emissoras em âmbito nacional, a importância em explorar temas nacionais impulsionou a popularização tanto das telenovelas como dos programas de auditório. Se antes, até então, existia uma televisão que se preocupava em ser pedagógica e nela cabia todo um discurso de autoridade e saber com relação aos seus conteúdos, agora, com a aproximação das práticas, costumes e hábitos dos telespectadores e da vida cotidiana destes, tem-se um tipo de TV que propõe a convocar o telespectador a interagir e a participar dos programas. A televisão brasileira passa a ser um espaço de confronto de discursos, temas corriqueiros, acessíveis e que dialogam com as mudanças culturais, políticas e a temporalidade rotineira dos brasileiros⁶⁸. Os shows de calouros viram atrações, a figura do apresentador/comunicador como Chacrinha e Silvio Santos têm seus respectivos destaques e novelas como *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso, TV Tupi, 1968), *Meu Pedacinho de Chão* (Benedito Ruy Barbosa, TV Globo, TV Cultura, 1971/72) e *Pecado Capital* (1975/76, TV Globo, Janet Clair) mobilizam milhares de telespectadores em frente aos televisores.

Porém, a inserção de uma cultura popular e de massa na televisão gerou reações adversas ao seu reconhecimento e visibilidade. Os grupos conservadores do governo, da elite burguesa e de alguns intelectuais repudiaram as manifestações democráticas que, sob justificativa de baixo nível moral e apelativo, faziam da televisão brasileira um escrutínio televisual grosseiro. A censura passou a ser fundamental para o controle do que se poderia afirmar “as normas de boa conduta”, não só para refutar conteúdos que agrediam aos ideais

⁶⁸ Esta transformação entre os tipos de TV pode ser definida pelos teóricos Francesco Casetti e Roger Odin como a passagem de uma Paleotelevisão para uma Neotelevisão. Ver: “Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática.”. In: Revista Ciberlegenda, nº27, 2012.

ditatoriais como também para excluir os conteúdos sensacionalistas. O ministro das Comunicações na época, Hygino Corsetti, era um defensor combativo e reacionário pela higienização televisiva. Em uma edição da revista *Veja*

O ministro Hygino Corsetti, das Comunicações, diz que sabe exatamente como deve ser a televisão brasileira: novelas menos arrastadas e programas de auditório mais curtos, menor concentração de publicidade nos horários nobres, nada de filmes impróprios para catorze anos. Sobretudo, um alto nível de moralidade, com a proibição de “situações que exaltem, direta ou indiretamente, o erotismo, o alcoolismo e as inversões sexuais.”⁶⁹ (VEJA, p.85)

Perante tal depoimento, percebe-se que a televisão atendia a interesses claramente particulares e segregativos e que os enunciados de progresso e educação, por parte do governo, não eram tão progressistas quanto os discursos de modernização e integração nacional. A predominância da mensagem heteronormativa satisfaz a reafirmação de códigos morais patriarcais, nos quais as emissoras de TV compactuam com esse caráter quando, em suas produções ficcionais, refletem e reproduzem os discursos que fundamentam a heteronormatividade. Vale lembrar que no período ditatorial tanto a TV Globo quanto a TV Tupi assinaram um protocolo em que se comprometiam a rechaçar qualquer conteúdo definido como impróprio: as credices e superstição popular; pessoas com deformações físicas; charlatanismo; temas vulgares ou de foro íntimo, degradação e tragédias humanas; (FREIRE FILHO, 2001, p.94). Mediante a isto, a televisão brasileira, assim como grande parte dos meios de comunicação, se estende na sociedade com seus textos sob uma camuflagem democrática e inclusiva, principalmente nas telenovelas ao pretenderem refletir a sociedade brasileira, mas que serve de conveniência a sua base comercial e a manutenção do Estado com sua força ideológica e pedagógica.

As emissoras de TV no Brasil, concentrando o escopo na TV Globo, possuem a capacidade de mediar as informações através da construção de imaginários e metáforas de comunidades, grupos ou sociedade. Seus poderes dependem, basicamente, de uma rede de negociação de sentidos, significados e de uma troca de posições frequente entre emissora, texto e telespectador, nos quais as identidades destes mudam constantemente de função. No entanto, os canais de TV destinam uma “zona de apagamentos” à maioria das pessoas, objetos, assuntos, os quais não se encaixam na projeção homogeneizada que tais canais fazem de seu público e da sociedade. Essa zona de apagamentos em alguns casos é sutil e se

⁶⁹ Não foi possível identificar o ano da publicação da revista com tal declaração, porém, estima-se que seja entre o período de 1969 e 1974, tempo em que o ministro presidiu o Minicom.

caracterizaria num espaço moderado de visibilidade e ações de contenção ao protagonismo de certos corpos e falas. Porém, em outros casos, essa zona pode ser violenta a ponto de estigmatizar e desqualificar qualquer sujeito ou performance negando de imediato sua existência. Considerando a forma como a televisão está presente na sociedade brasileira, em que se transforma em um prolongamento da esfera pública – só que mediatizada – praticamente não se dá opção da população não ligá-la e não tomar parte dela. Assim, ao aproximar a televisão brasileira generalista de um aparelho ideológico⁷⁰ é necessário analisar como sua operação compreende uma sequência de ações repressivas.

A natureza que faz as instituições sociais e os meios de comunicação organizar pensamentos e articular convenções parte do princípio da transmissão de valores. A ideologia dominante desses locais preserva a coerência e a reprodução de princípios que autorizam uma política, essencialmente, excludente, visto que as tradições sociais, religiosas e os comportamentos sexuais estão pautados em certos domínios morais. A sexualidade é um elemento importante que define a prática patriarcal na televisão brasileira, pois demonstra as fronteiras evidentes entre a heterossexualidade compulsória explícita e a sexualidade desviante periférica. Para Louis Althusser

[...] os aparelhos ideológicos do Estado funcionam massivamente com a ideologia como forma predominante, mas utilizam secundariamente, e em situações limite, uma repressão muito atenuada, dissimulada, por dizer simbólica. Não existe aparelho puramente ideológico. Assim, a escola e as igrejas “adestram” com métodos apropriados (sanções, exclusões, seleção, etc) não só a seus oficiais, mas também a seus súditos. Também a família... também o aparelho de Estado cultural (a censura, para mencionar só uma forma) e assim por diante. (ALTHUSSER, 1974, p. 24)⁷¹

O curioso na proposição de Althusser é que as esferas de poder, através da ramificação de seu sistema de contenção perante os indivíduos, atuam em diversos domínios: enquanto o Estado age diretamente no espaço público, os aparelhos ideológicos intervêm no ambiente privado. Isto conduz a interpretação ao modo como a teledramaturgia influencia os hábitos dos telespectadores, reforça os papéis de gêneros e sexualidades por meio de seus personagens e resguardam os valores familiares patriarcais burgueses no ambiente doméstico. Os limites oferecidos pela teledramaturgia refletem, em alguns casos, um pensamento

⁷⁰ Apropriação direta do termo cunhado por Louis Althusser em “Aparelhos ideológicos do Estado”, 1974.

⁷¹ Tradução Livre. “De la misma manera, pero a la inversa, se debe decir que, por su propia cuenta, los aparatos ideológicos de Estado funcionan massivamente con la ideología como forma predominante pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica. (No existe aparato puramente ideológico.) Así la escuela y las iglesias “adiestran” con métodos apropiados sanciones, exclusiones, selección, etc.) no sólo a sus oficianes sino a su grey. También la familia... También el aparato ideológico de Estado cultural (la censura, por mencionar sólo una forma), etcétera.”

excludente seja em âmbitos raciais, de classes ou de sexualidades. Seus personagens são, ainda hoje, coerentes com um tipo de pensamento dominante, os quais em sua maioria são indivíduos brancos, cisgêneros⁷² e heterossexuais.

A televisão ao se aproximar de um aparelho ideológico dissemina uma linguagem que visa à reprodução desse pensamento e sua função, nada mais exige, do que assegurar uma concepção de comunidade projetada ou implicada que satisfaça as necessidades de um mercado comercial. Porém, este mercado negligencia a individualidade e generaliza os gostos, as performances, as sexualidades e os corpos a fim de instaurar certas moralidades e civilidades baseadas numa concepção de direitos e privilégios que não é democrática. A TV, então, se confunde com um aparelho ideológico político de informação em que seus programas teleficcionais proclamam discursos e sermões em cenas recorrentes de casamentos, nascimento de bebês, nos conflitos de heróis, vilões e vítimas – quase sempre heterossexuais.

3.1. O conceito

Mas como ocorrem essas operações performativas? O armário televisivo é uma instituição de poder invisível que oprime silenciosamente por estar resguardada em valores capitalistas. A comunidade imaginada⁷³ de Benedict Anderson (2006) invoca os meios de comunicação de massa a adotarem tal postura, pois imaginar e implicar seu público são a base para uma produção de venda de audiência: vende-se a imagem da dona de casa; do marido que trabalha; da família tradicional; e de um país predominantemente heterossexual. Assim, o armário também tem a competência de imaginar seu próprio povo, as imagens das pessoas que habitam o espaço público e também o poder de quantificá-las. O armário como instituição de poder reorganiza uma lei jurídica que pune, condena e nega funções, sensações, impulsos que não se ajustam e desviam a “normalidade” heterossexual.

O conceito de armário televisivo está diretamente relacionado à reflexão proposta por Eve Sedgwick (2007), no qual a autora analisa a ideia do “armário” como um elemento expressivo da opressão social da cultura ocidental no século XX. Para Sedgwick, o *closet* é uma estrutura de controle, sujeição e punição que implica nas formas de significação social dos sujeitos e que amplia seus efeitos sobre a vigilância e contenção dos corpos, dos afetos,

⁷² Indivíduo no qual não recusa o sexo e o gênero que lhe foi atribuído ao nascer.

⁷³ A comunidade imaginada, para Benedict Anderson, seria uma forma de justificar a necessidade em que o nacionalismo cria para si um elo que une sujeitos a um tipo de nação em detrimentos a outras. Essa “imaginação” repensava os laços que havia entre os homens em um período devastado pela crise da Igreja Católica, mas que permitia uma consciência maior da coletividade e novas configurações sociais que originaram o nacionalismo após a Revolução Francesa.

do sexo e da confissão. Esse armário resguarda práticas subjetivas que permeiam os espaços público e privado e o “estar” e “não estar” em seu interior. Um conjunto de normas é regido por suas estratégias de pertencimento ou não e centraliza a normalização dos gêneros e das sexualidades. O armário existe para servir de informação, para alertar o Outro, mas também para guardar-se, privar-se e conformar-se. O armário pode ser encarado como ambiente de tortura que silencia as identidades e dá continuidade a heterossexualidade compulsória.

O “armário” e “a saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras. O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX. (SEDGWICK, 2007, p. 26)

O *closet* é o ambiente marginalizado do íntimo, da curiosidade, do *status*. É o depósito da inteligibilidade, do reconhecimento e das categorias de identificação. O armário é uma via de acesso ao prazer particular e ao pecado que dissimula a libido e a vergonha e que, por vezes, pode ser salvação. Um elemento figurativo condensador de violência, de dominação, de invisibilidade. O armário, conceitualmente, pode se assemelhar a uma prisão que se manifesta nas relações de poder e nos contextos implícitos de aprisionamento do binarismo sexual e de gêneros. Vestir o que esse armário disponibiliza garante, ingenuamente, a privacidade que evoca do preconceito, da exclusão e da marginalização.

Ao discutir sobre os aspectos propostos por Eve Sedgwick, o pesquisador brasileiro Richard Miskolci (2009) entende o armário como uma experiência entre o segredo e a mentira e que, ao mesmo tempo em que serve de proteção também evoca sentimentos e estados de rejeição e sujeição. Para ele, o armário também demarcaria e influenciaria as subjetividades dos sujeitos e que esses homens e mulheres subjugados com receio da exclusão social e familiar contribuem para sustentar instituições e valores. No entanto, pode-se afirmar que a heteronormatividade é quem mantêm a aparência heterossexual no espaço público dessas famílias. Não por menos, o medo do indivíduo da repressão potencializa a sujeição e a subordinação. Para Samuel Chambers “A heteronormatividade produz o armário, pois sem a presunção da heterossexualidade não haveria armário. E a heteronormatividade constitui o armário como um reino limiar [...] que é impossível habitar ou desocupar totalmente.” (2009, p.34)⁷⁴.

⁷⁴ Tradução livre. “Heteronormativity produces the closet, for without the presumption of heterosexuality there would be no closet. And heteronormativity constitutes the closet as a liminal realm – one, as I will discuss later on, that is impossible to fully inhabit or fully vacate.”

Destarte, o armário televisivo é um sistema de interdição às experiências desviantes, perversas ou “pecadoras”. Um invólucro imaginário repleto de ações performativas de fácil acesso, abastecido por atos e discursos silenciosos e que zela por leituras comuns. O armário televisivo, como instituição, é uma violência simbólica do entretenimento sobre a representação de sujeitos. Ao mesmo tempo é uma convergência de linguagens e pré-conceitos que refletem em sua grade de programação operações de invisibilidade. A heteronormatividade que regula o armário televisivo centraliza os sujeitos à norma e coloca a sexualidade como um problema a ser evitado, não questionado e nem desmistificado.

O armário televisivo se estende na faixa de horário, nas moralidades dos discursos, na ausência de apresentadores famosos assumidos, na reivindicação do *star system* heterossexual e na espetacularização – que será abordada posteriormente – da curiosidade e no desencanto pelo ator/atriz de telenovelas que é gay por parte dos investidores e também do público. Este ator/atriz “supostamente” causaria uma rejeição do público conservador de comprar um produto anunciado por um LGBT e entender que por isso seria associado ou ser considerado também LGBT. O que demonstra a confluência e simbiose entre realidade e ficção. Este *closet* televisivo seria a justificativa da higienização das diferenças que estigmatiza o visível para além das sexualidades, dos gêneros, da cor e da classe social e que demarcaria o predomínio das emissoras de TV privadas generalistas no Brasil, seria as classificações indicativas, os conteúdos impróprios, a ousadia discursiva somente nas tramas de ficção na faixa das 23 horas, os estereótipos, a ausência de personagens protagonistas LGBTs e a inexistência de personagens *queer* na teledramaturgia da TV aberta brasileira.

A TV generalista e seu envoltório heteronormativo conduz uma lei da verdade sobre os indivíduos que legitima públicos, recebe o *zapping* e agrega espaços alternativos para discussão de temas tabus⁷⁵, consolida parâmetro de audiência. O armário televisivo não é uma situação, mas um fato dinâmico pessoal, social e institucional que expõe a ideologia e partidarismo conservadores das emissoras – e que está longe de se ajustar à sociedade como seria uma das características da TV generalista para Dominique Wolton. O *closet* está impregnado no fluxo televisivo e se sobrepõe em atos *universalizantes*, estes que ativam nas telenovelas brasileiras as contradições do armário: o lícito e o ilícito da representação; a internalização da homofobia. Este armário que reveste a TV generalista privada no Brasil é

⁷⁵ Um exemplo é a grade de programação dos canais referentes à programadoras de TV paga no Brasil. A Globosat, pertencente ao Grupo Globo, gerencia diversos canais, nos quais muitos deles possuem apresentadores, personagens, propagandas e programas voltados ao público LGBT e *queer*. Recentemente o canal GNT exibiu uma série chamada “*Liberdade de Gênero*” que retratou o cotidiano de 14 transexuais no Brasil.
Ver:<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828329-nova-serie-de-joao-jardim-revela-a-trajetoria-de-14-transexuais.shtml>

imprevisível e incoerente, pois deixa brechas e margens para subversões. Permite concessões e resistências e está em todos os gêneros e formatos de programas.

Por fim, o armário televisivo é um projeto, uma organização, uma empresa, um canal, diversos programas, um vasto público. É a estrutura que dinamiza o conjunto das moralidades transmitidas, um modelo de negócio, mas também um pensamento, uma lógica, um fruto da História. É o alicerce imaterial de um projeto político conservador que sobre o aparelho de TV exhibe a informação, a diversão, o lazer e o entretenimento – que não necessariamente são categorias distintas. Portanto, o armário televisivo brasileiro é a definição abstrata da ramificação das relações de poder nas lógicas televisivas.

De fato, o armário LGBT e o armário *queer* são distintos e não possuem as mesmas temporalidades. Enquanto o armário LGBT vem sendo rompido pela teledramaturgia, através das telenovelas desde a década de 1970, pela representação de personagens gays nas tramas, o armário *queer* ainda encontra-se fechado. Não foi possível identificar nenhum personagem *queer* nas telenovelas brasileiras desde a estreia do gênero na televisão. As políticas televisivas que organizam as lógicas de representação dos discursos na TV brasileira não foram capazes, ainda, de permitir-se a avançar com as constantes alterações nos afetos e na fluidez dos gêneros. O *queer* ainda causa dúvidas e espanto e se distancia das categorias binárias, gera conflitos, causa estranhamento, fratura a compreensão dos pilares burgueses patriarcais. Como representar esses sujeitos que estão no *entre-lugar* dos gêneros e da liberdade sexual? Como definir? Como categorizar? Enquanto as emissoras e a sociedade necessitarem de respostas para tais questionamentos, o apagamento será radical. É uma ânsia do homem afirmar, dizer o que se é. E revelar constantemente o “drama da auto-identificação” (SEGDWICK, 2007, p.32).

3.2 Os códigos televisivos: família, estereótipos e *star system*

Destarte, o armário televisivo estaria condicionado por certos elementos que atestariam sua concretude e, sobretudo, realizariam os procedimentos de contenção e apagamentos na TV aberta brasileira, especificamente, nas telenovelas. Tais elementos podem ser definidos como códigos por serem organizados dentro de um sistema de significados, sentidos e regras – códigos televisivos heteronormativos. Estes têm como foco as funções sociais presentes nas diversas comunidades e grupos culturais e, por assim dizer, sua dimensão é ampla e diversa. Dessa forma, esses elementos estão em consonância e resultam

em convenções, direcionamento de mensagens a certos nichos (classes, por exemplo), valores e perspectivas restritas para que esses códigos se tornem difusos e compreensíveis.

Porém todo esse arcabouço codificado perceptível em nossa cultura acontece pela extensão dos signos e pela moralidade impregnada nos discursos e nas representações. Os teóricos e pesquisadores de televisão John Fiske e John Hartley em *Reading Television* (1989) apresentam alguns códigos presentes na televisão que demarcariam os processos comunicativos do dispositivo televisivo, além de delimitar os parâmetros do técnico e do estético e do real e da ficção. Ou seja, evidenciar princípios que a TV se vale para proporcionar possíveis percepções naturais e familiares – estas moldadas pelas convenções culturais. Para os pesquisadores

Na verdade, o aspecto convencional ou tradicional do código lhe permite comunicar e transmitir significado. E é por meio dos significados dessas convenções que uma cultura estabelece e mantém sua identidade. Convenções atuam como coesivos em todos os códigos, seja da linguagem, vestimenta, comportamento, arquitetura ou de qualquer sistema cultural.⁷⁶ (FISKE; HARTLEY, 1989, p.60)

De acordo com tais proposições acerca da regulação de códigos na TV, é possível afirmar que alguns elementos são fundamentais para manutenção da heteronormatividade pelo armário televisivo nas telenovelas brasileiras. Esses indícios heteronormativos seriam unidades de convenções patriarcais burguesas inerentes nas tramas das telenovelas e que condicionariam representações e invisibilidades de indivíduos como os LGBTs e os *queer*. Estes códigos são segmentos de uma política sexual precária e performativa que reafirmam valores, supostas decência e coerência de orientação sexual, gostos e afetos, e que autorizam protagonismos, métodos de vigilância e sistemas de punição. A partir disso, códigos como a família, os estereótipos e a persona televisiva enunciariam a construção de referências e padrões aceitáveis permitidos para serem expostos pelas narrativas de telenovela.

Todavia, as telenovelas das 21h, por mobilizarem uma ampla audiência e atraírem investidores de diversos setores, geralmente, empresas de renome, que movimentam alto capital e com apelo comercial intenso, instituem fronteiras para exibir indivíduos que fogem da lógica heterossexista compulsória. Estas fronteiras estão inscritas no conceito de uma família tradicional que baseia o matrimônio no ideal homem e mulher; na utilização dos estereótipos, pela telenovela, como um recurso estilístico de concessão para representação dos

⁷⁶ Tradução livre. “In fact, the conventional or traditional aspect of the code enables it to communicate and to convey meaning. And it is by means of these conventions that a culture establishes and maintains its identity; conventions act as cohesives in all codes, whether of language, dress, behavior, architecture or of any cultural system.”

LGBTs; e na persona televisa que poderia distanciar atores e atrizes da interpretação de personagens LGBTs ou *queer* nas telenovelas brasileiras. Este subcapítulo não pretende aprofundar o debate nas implicações e efeitos desses códigos, mas sim, elucidar, brevemente, questões cruciais que reafirmam e valorizam o armário televisivo como uma instituição de poder e saber.

Compreendendo a família como uma entidade sacralizada (heterossexual e monogâmica), o contexto conservador que zela por uma formação tradicional revela um entendimento radical do que seria sua constituição. A família, nesta perspectiva, seria um projeto ideológico de um modelo patriarcal, no qual a diferença dos gêneros de seus integrantes atestariam privilégios e submissão. Essa noção clássica de família expõe a heterossexualidade como um regime político que coloca o homem (pai) como figura ativa da relação familiar. Cabe a ele sustentar a família e protegê-la. Enquanto a mãe, diretamente ligada ao ambiente doméstico, se relega as funções domésticas, aos cuidados com a casa e com os filhos. Então, a família, nesse sentido, é uma comunidade composta por pessoas unidas e intimamente ligadas pelo sangue e pelo casamento. O significado da família, enquanto instituição, é demarcado pelo matrimônio e é no ambiente doméstico que as regras se consolidam.

As relações de gênero no interior da sociedade estabelecem o conceito de família tradicional como um espaço social determinado por um conjunto de disciplinas aplicáveis, no qual cada pessoa tem um papel definido e obrigações a serem cumpridas. O conceito de núcleo ampara a família como uma modalidade utópica padrão, de normatização e que pretensamente interfere nas relações conjugais, sexuais e afetivas dos indivíduos. No Brasil, atualmente, está em trâmite no Congresso Nacional um projeto de lei que propõe mecanismos jurídicos e legais para definir quais grupos devem ser considerados como família perante a justiça. A chamada *PL 6583/2013* ou o “Estatuto da Família” institui diretrizes públicas para interferência do Estado na configuração familiar e no exercício de direitos garantidos por seus integrantes. No texto original do projeto, a definição de família é fadada à “união entre um homem e uma mulher”, o que afronta os âmbitos privados e da liberdade individual presente na Constituição brasileira de 1988. Tal medida, se aprovada, reorganizará os critérios e a legalidade de uma série de conquistas alcançadas nos últimos 20 anos no Brasil, como o reconhecimento do casamento homoafetivo, além de atrasar os avanços legislatórios sobre a adoção de casais LGBTs. Isto reflete uma intensa sintonia entre os grupos políticos e as esferas fundamentalistas religiosas que, sob parâmetros legais, tentam disseminar

oportunisticamente discursos de ódio e perversão à comunidade LGBT e implementar medidas como a “cura gay”⁷⁷ e a criação de cartilhas contra a ideologia de gênero nas escolas⁷⁸. Dessa forma, torna-se muito explicativa as razões pelas quais as emissoras de TV de cunho religioso vêm se multiplicando a cada ano no país.

O teórico Samuel Chambers (2009) alega que é preciso *ressignificar* o conceito de família e romper radicalmente com sua conceitualização tradicional. Ou seja, ao invés de os programas, como a telenovela, oferecerem alternativas a família nuclear “padrão” (criando casais homossexuais que adotam filhos, por exemplo) ou ampliar a configuração familiar de como ela deve ser (principalmente, pela ideia de “escolha”, como família de amigos, família feita por colegas de trabalho), talvez, seja necessário refazer, antes de tudo, o significado de família através de um trabalho político radical, entendendo-a como um campo livre de significação, relação e afetividade. Logo, não seria necessário autores, telenovelas e emissoras desenvolverem outras possibilidades de representações. Porém, enquanto o conceito de família ainda não é totalmente desmistificado, as alternativas propostas a família convencional têm sido, efetivamente, uma forma de resistência, ainda que pautada na heteronormatividade, pois exibem configurações não heterossexuais não dominantes de relacionamentos.

Apesar da família ser a base do amor romântico e ativar o entendimento heteronormativo de seu conceito, é preciso reconhecer o aumento da inserção de mais casais gays ou lésbicos nas telenovelas brasileiras nos últimos 20 anos, especialmente as que integram a faixa das 21 horas. Todavia, este crescimento reflete uma brecha para debates e reflexões sobre visibilidade, ainda que estes sejam expostos numa lógica heteronormativa.

No entanto, sob este esteio da heteronormatividade outro código televisivo se instaura: os estereótipos. Muitos teóricos que pesquisam gêneros e sexualidades como Guacira Lopes Louro e Richard Miskolci abordam sobre os estereótipos a partir de um viés crítico para com a banalização. Mas também é preciso refletir sobre o caráter ambivalente dos estereótipos, ou seja, ao mesmo tempo em que eles denunciam práticas de exclusão, binarismos, também causam o reconhecimento coletivo e, em muitas ocasiões, é na chave do estereótipo que se

⁷⁷ A cura gay é um projeto proposto pelo deputado João Campos (PSDB-GO) em 2011, no qual foi protocolado na Câmara dos Deputados e que propunha anular a resolução do Conselho Federal de Psicologia (CFP) de 1999. Esta resolução proibia os profissionais de desenvolverem ou participar de terapia para modificar a orientação de pessoas. O projeto do deputado propunha um retrocesso da resolução, pois visava justamente a criação de normas que legalização a atuação de psicólogos em relação a orientação sexual nas pessoas para as quais estes atendiam.

⁷⁸ Desde 2014 instaurou-se uma polêmica durante a tramitação no Congresso Nacional do PNE (Plano Nacional de Educação). Este plano visa as diretrizes e metas para os próximos 10 anos da educação brasileira e a questão de gênero foi retirada do texto oficial. Dessa forma, muitos embates foram surgindo, dentre eles, os conflitos mediante a banca evangélica que se posicionou a favor da exclusão no texto e os grupos pró-diversidade que eram contra o veto da implantação de iniciativas sobre igualdade, gêneros, identidades e sexualidades nas escolas brasileiras.

consegue, em parte, adesão e sensibilidade do público. Por outro lado, os estereótipos são mais convenientes para sujeitos que se identificam como LGBTs do que para os *queer*. Enquanto grande parte dos LGBTs denuncia o estereótipo, o *queer* incorpora, exalta, se apropria. O estereótipo pode ser visto também como potência política, por isso é incorporado em muitos movimentos que se relacionam mais próximo da teoria *queer* do que do ativismo LGBT.

A noção de ambivalência do estereótipo garante a validade da representação do sujeito ou do objeto e o institui como uma estratégia discursiva e imagética consolidada que, antes de tudo, precisa ser repetida e pulverizada para estar em conformidade como um certo tipo de poder, seja ele social, político ou sexual. O processo de replicar essas identidades caracteriza o sujeito como *paisagem*, como um material fictício repleto de signos. Para Guacira Lopes Louro (2000, p.9), “treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente (...)”. Dessa forma, é através de um processo de estilização do corpo que o estereótipo se estabelece como um código e anuncia e evidencia identidades e diferenciações. Sob uma retórica corporal, esse corpo-fantasia firma-se como um corpo útil para marginalizações e opressões. Sobre esse movimento contraditório do estereótipo que permeia o protagonismo/visibilidade e as fronteiras/marginalidade, Homi Bhabha afirma que é um “modo de representação paradoxal” que, simultaneamente, corrobora uma ordem rígida e uma repetição vulgar. Para o teórico essa dualidade

garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes, embasa suas estratégias de individualização e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente. Todavia, a função da ambivalência como uma das estratégias discursivas e psíquicas mais significativas do poder discriminatório – seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano – está ainda para ser mapeada. (BHABHA, 1998, p. 104)

Em muitos casos, os estereótipos configuram um termo de abuso que objetifica vários grupos como as mulheres, os LGBTs, os negros, os deficientes e que revela uma distância considerável entre o “agressor” e o objeto, mas que em nenhuma instância é um movimento neutro. Os estereótipos carregam sentimentos, inseguranças e medo diante da desestruturação dos valores, crenças e morais patriarcais. O cuidado com os estereótipos nos grandes meios midiáticos está na preocupação estética e no uso de como estes estereótipos podem ser aplicados na ficção – sem arruinar os índices de audiência e causar intimidade, empatia. Vale ressaltar que não cabe aqui julgar as formas de estereótipos nem condenar o uso deles nas

narrativas de telenovelas, pelo contrário, é preciso desmistificar o estereótipos somente como algo negativo. Além disso, exaltar seu poder de legitimar espaços, vozes e temporalidades de grupos renegados e invisíveis há tempos, ainda que condicionados à representações histriônicas ou excessivas.⁷⁹ No entanto, por trás de todas essas considerações, o grande problema não está no efeito que é produzido pelos estereótipos – um aspecto necessário para representação e identificação os indivíduos -, mas sim, naqueles que se julgam capazes e superiores de usar e controlar os estereótipos para interesses discriminatórios, ofensivos.

É interessante pensar os estereótipos como um “*short cut*”, ou seja, um atalho. Essa definição é proposta por Walter Lippmann (1956) e repensada pelo pesquisador Richard Dyer em seus estudos. O atalho é um dispositivo que carrega em si uma estrutura social complexa que necessita ser reconhecível, categorizada, nominável. Tal fato implica na sua potência de ser fácil, rápido, comum e traduzível. Dessa forma, os atalhos são um elemento estético de construções sociais, logo, esses estereótipos podem ser definidos como um efeito de sua função social. Para Dyer, a noção de estereótipo como atalho proposta por Lippmann “...aponta para a maneira como os estereótipos são uma forma de representação muito simples, impressionante e facilmente compreensível, mas não menos capaz de condensar uma grande quantidade de informações complexas e uma série de conotações.”⁸⁰ (DYER, *apud* MARRIS; THORNHAM, 1999, p.2).

Se os atalhos condensam ideias e comportamentos para promover fluidez em suas leituras e compreensões, esses estereótipos são um projeção de hábitos, gostos e culturas para o mundo. Destarte, até o momento, foram consideradas as produções de sentido, basicamente, pela materialização dos personagens e seus percursos no interior das tramas de telenovelas. É pertinente evidenciar alguns aspectos que tornam essenciais a discussão sobre a posição do ator/atriz nesse processo de criação desses personagens LGBT e *queer* e como o *star system* contribui para apagamentos desses sujeitos.

O cinema foi um dos maiores precursores para a construção da imagem do mito sobre as atrizes de produções cinematográficas, principalmente as *hollywoodianas*, durante os anos de 1930 e 1960. A figura dessa *star* refletia um ideal de feminino sobre as atrizes que perpassava pela jovialidade, elegância, malícia, beleza e também polêmicas. Esse sistema de fabricação de estrelas, aliado aos periódicos de variedades e a própria curiosidade do público

⁷⁹ Através dessa constatação, pode-se afirmar que os estereótipos são, como os gêneros dramáticos, regras marcadas, características e habituais de fácil reconhecimento e adesão do público a uma narrativa. Romper os estereótipos, assim como quebrar as formas de gênero, são escolhas sempre mais difíceis e refinadas do ponto de vista da criação e arriscadas do ponto de vista mercadológico.

⁸⁰ Tradução livre. “points to the manner which stereotypes are a very simple, striking, easily-grasped form of representation but none the less capable of condensing a great deal of complex information and a host of connotations.”

sobre a vida íntima dessas celebridades, idealiza, até os dias atuais, uma persona repleta de imagens associadas ao consumo, ao sucesso e a vida amorosa. O conceito do mito é explorado pelo antropólogo Edgar Morin no livro *As estrelas: o mito e a sedução no cinema* (1989), no qual o autor realiza uma discussão sobre a relação entre as grandes estrelas da indústria cinematográfica americana e suas personificações mitológicas, como heroínas/heróis divinos cultuados pelas massas. Por meio dessa abordagem, o mito se faz como um elemento que uniformiza a metáfora desses seres humanos estelares e conduz a uma abstração desses atores como produto da modernidade. Para Morin, a persona criada é um efeito do desenvolvimento das sociedades modernas e da vida urbana burguesa e esse fenômeno, em nada, deve subestimar a capacidade do público de distinguir o personagem da vida privada das estrelas.

A mitologia das estrelas se situa num território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro. (MORIN, 1989, p.11)

Essa concepção de texto estelar também foi discutida pelo teórico Richard Dyer em *Stars* (1998) e para ele as estrelas somente existem porque estão inseridas no modo como os filmes significam. Ou seja, as obras cinematográficas criam suas estrelas a partir de suas narrativas. Assim, não é a indústria que cria o mito, mas as narrativas que criam o laço de afeto entre o público e as atrizes e atores. A partir daí, toda uma religião de seguidores, endeusamento, adoração e carisma é lançada para a estrela. E dela não se espera muito menos do que ética e obediência ao imaginário criado para ela. Richard Dyer baseia todo seu livro sobre o conceito de “ideologia” para explicar as estrelas como um produto.

Sendo assim, a persona também é um objeto de posse daqueles que a consomem e toda aura criada sobre sua divindade e castidade a coloca numa posição particular de engessamento, no qual aquele ator ou atriz não deve ultrapassar barreiras ou ousar demais em interpretações ou personagens que fogem do padrão criado para aquele mito. A ideia do galã ou da diva estigmatiza e afasta os desafios dos atores e institui o receio dos produtores em novos papéis ou personagens incomuns para aquela persona, na maioria dos casos heterossexual, branca, de classe alta. Portanto, a persona torna-se fruto de um tradicionalismo imagético que a própria televisão, no caso, criou ao reforçar tal arquétipo em suas produções ao longos dos anos.

Pode-se dizer que desde a transmissão da primeira telenovela no Brasil foi criada também toda uma devoção aos atores e atrizes brasileiros que interpretavam os mocinhos e mocinhas das narrativas. Nascia, então, a persona televisiva no país. Se, de fato, as primeiras obras se baseavam nos grandes romances do melodrama e clássicos da literatura, grande parte ou, por que não, todos eles contavam histórias de casais heterossexuais com *happy end* e sorte no amor. Instituiu-se um padrão heterossexista e heteronormativo sobre essas estrelas brasileiras. E que, conseqüentemente, privilegiava estes atores e atrizes a reiterarem muitos arquétipos. Dessas forma, muitos atores como Eva Wilma, Glória Menezes, Regina Duarte, Tarcísio Meira, Antônio Fagundes e Lima Duarte foram condicionados a personagens heterossexuais ao longo de suas carreiras sob muitos pretextos, dentre eles o de não causar estranhamento nos telespectadores acostumados a os assistirem como vilões e mocinhos heterossexuais. Não por menos, a questão da ideologia presente na obra de Richard Dyer corrobora esse processo.

Da perspectiva da ideologia, análises de estrelas - como imagens existentes em filmes ou outros textos midiáticos - enfatizam sua polissemia estruturada, ou seja, a multiplicidade finita dos significados e afetos que eles encarnam e a tentativa de estruturá-los de tal forma que alguns significados são colocados de frente e outros são mascarados ou deslocados. A preocupação de tais análises textuais não é de determinar o significado correto e afetar, mas sim determinar quais significados e afetos podem legitimamente ser lidos neles.⁸¹ (DYER, 1998, p.3)

Essa legitimidade que deve ser lida e autorizada nas estrelas caracteriza a persona televisiva como pertencente a uma rede de atribuições e projeções. É notório perceber que nos últimos anos estrelas televisivas brasileiras, com personas heterossexuais consolidadas, foram escaladas para interpretar personagens LGBTs nas telenovelas das 21h da TV Globo. Isso demonstra uma tensão criada no interior desse armário que visa desmistificar a bolha que protege esses atores e atrizes de explorarem personagens “desviantes”. Nomes como Giovanna Antonelli (considerada um símbolo sexual brasileiro) e um dos maiores galãs da telenovelas brasileira, o ator José Mayer, viveram personagens homossexuais nas telenovelas *Em Família* (2014) e *Império* (2014/2015), respectivamente e consecutivamente. Atualmente,

⁸¹ Tradução livre. “From the perspective of ideology, analyses of stars - as images existing in films and other media texts - stress their structured polysemy, that is, the finite multiplicity of meanings and affects they embody and the attempt so to structure them that some meanings and affects are foregrounded and others are masked or displaced. The concern of such textual analysis is then not to determine the correct meaning and affect, but rather to determine what meanings and affects can legitimately be read in them.”

isso pode ser visto até como um bom negócio para os atores, sair de uma zona de conforto tradicionalista melodramática e expressarem universos não heterossexuais dominantes.⁸²

No entanto, não se pode afirmar que a persona televisiva está rompendo com o armário numa forma intensa e politicamente transgressora. Pelo contrário, são ações pontuais e que demonstram um processo lento de abertura e autorizações de novas representações e abordagens de sujeitos e do universo LGBT e *queer*. Novamente, a lógica é encarada pelo lado do negócio e o objetivo de educar e promover discursos de pluralidades cidadania fica amarrado numa indústria que cria personas como produtos de uma cultura patriarcal dinamizada pelo lucro, pelo sucesso, pelo glamour e que para esta estrela “sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, sua vida real é mítica” (MORIN, 1989, p. XV).

Portanto, caracterizar, ainda que brevemente, esses três códigos televisivos reforça a ideia do armário como uma cápsula televisiva de moralidades sobre sociedades, comunidades, comportamentos, afetos, gostos e sexualidades. A heteronormatividade é regulada por estes códigos e reafirmam os padrões e práticas de contenção, violências e exclusão. A televisão, especialmente a telenovela, reforça esta norma quando a base de suas narrativas são centralizadas na família tradicional; os estereótipos se tornam atalhos para a fácil compreensão de sujeitos “estranhos” e a persona televisiva – pelo *star system* – evidencia uma lógica capitalista demarcada pelo mito da constelação heterossexual de suas celebridades – que acomoda atores e atrizes a personagens óbvios como os mocinhos heterossexuais.

3.3 As fases do armário

A partir das operações e dos usos da televisão brasileira que potencializam os processos de poder sobre a visibilidade e valorização da heterossexualidade e, por intermédio das telenovelas e suas características melodramáticas, é proposta a esquematização de 5 fases que possibilitam identificar os traços de estilização que fazem personagens LGBTs e *queer* serem alegorias ou recursos narrativos para controle e manutenção da heteronormatividade pelo armário televisivo – constituição teórica proposta pela pesquisa ora apresentada.

É notória a renovação da exposição de personagens, principalmente, LGBTs na teledramaturgia ao longo das décadas desde sua criação. Posto isso, é plausível afirmar que existem cinco momentos importantes de mudanças nas representações desses sujeitos

⁸²Uma matéria no site da revista VEJA exemplifica esse movimento. Ver: ANEXO A.

ficcionais. Porém, ao mesmo tempo em que o armário televisivo concede o aumento nas telenovelas brasileiras de personagens LGBTs – conforme a sociedade, os movimentos, grupos e comunidades demandam por estes – a acomodação das representações estagna em muitos estereótipos e uma possível abertura do armário torna-se, muitas vezes, ações pontuais.

Os cinco momentos atestariam, de fato, o aumento de personagens LGBTs nas telenovelas brasileiras. Talvez, seja pertinente chamar de “fases *teledramatúrgicas*”, pois são épocas diferentes e não têm, necessariamente, continuidade. A 1º fase, que compreende os anos de 1950 a 1970, se caracterizaria pela completa negação desses personagens. Na década de 1950, os teleteatros seriam os programas de maior prestígio ficcional frente ao público e reverenciariam as adaptações de grandes clássicos da literatura nacional e internacional. Obras de Shakespeare, Pirandello, Dostoiévski foram disseminadas amplamente com a pulverização de inúmeros programas como *TV de Vanguarda* e *Grande Teatro Tupi*. É expressivo que durante esta década o enorme sucesso desses textos estava pautado numa literatura clássica elitista, nobre. As histórias alternativas, pornográficas ou marginais se quer garantiram espaço na programação das emissoras à época – refletindo em seus personagens, predominantemente, heterossexuais. Por outro lado, a telenovela que surge em 1951, mantém a tradição melodramática folhetinesca e adapta roteiros de famosas novelas latinas: grandes paixões, final feliz, maniqueísmo são elementos obrigatórios. Através da popularização da telenovela diária no início dos anos 1960 pela chegada do videoteipe⁸³, o *dramalhão* declina e as emissoras iniciam uma incursão em autores de linguagem erudita: Alexandre Dumas, Júlio Verne, Rafael Sabatini. Novamente, é perceptível a ausência de personagens LGBTs e *queer* corroborando a negação intrínseca a esta fase.

No entanto, com a entrada dos militares ao poder, as emissoras, principalmente a TV Tupi, TV Excelsior e TV Globo, tiveram de atender às solicitações e pressões do governo de se ter telenovelas com enfoques nacionalistas, temas educativos e melhoria do nível das histórias. Telenovelas como *Beto Rockefeller* (Bráulio Pedroso, TV Tupi, 1968) e *Véu de Noiva* (Janete Clair, TV Globo, 1969) introduzem uma linguagem mais informal, interpretações livres, diálogos coloquiais e a figura do anti-herói. Nesse período, Dias Gomes aproxima as narrativas fantásticas a realidade brasileira e Benedito Ruy Barbosa escreve *Meu*

⁸³ Sistema de gravação de áudio e vídeo em fita magnética que possibilitou a gravação e edição das cenas, visto que antes desse processo as telenovelas eram transmitidas ao vivo.

Pedacinho de Chão (TV Globo/ TV Cultura, 1971) inspirado no desenvolvimento do projeto Mobral⁸⁴.

Os anos de 1970 vão inaugurar a 2º fase – fase pontual –, pois, pela primeira vez, explora-se o universo gay com a telenovela *Assim na Terra como no Céu* (Dias Gomes, TV Globo, 1970). O personagem Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) vivia um costureiro com trejeitos afeminados e clichês. No desenrolar da década, casos de atores interpretando personagens femininos (*O Bofe*, TV Globo, 1972); mordomo com extremo apreço pelo patrão e capaz de fazer qualquer coisa por ele (*O Rebu*, TV Globo, 1974/75), culminaram na presença da primeira atriz travesti na teledramaturgia brasileira. Cláudia Celeste foi escalada para viver uma dançarina na telenovela *Espelho Mágico* (Lauro César Muniz, TV Globo, 1977) e omitiu a direção da emissora e a equipe técnica sua identidade. Porém, no meio da novela descobriram o fato e ela deixou a trama. Não por menos, sua personagem não obtinha nenhum grau de protagonismo nem avançava os núcleos ou interagia com os personagens principais, mas no período militar as travestis eram proibidas de aparecer na televisão brasileira.

Os anos de 1980 definem a 3º fase, chamada de “fase de reconhecimento”. A proliferação do vírus da AIDS foi diretamente relacionada com a homossexualidade e logo se tornou um tabu abordar sobre relacionamentos homossexuais. Todavia, surgem as novelas que dialogam com assuntos mais contemporâneos, como as reivindicações de grupos LGBTs. Na novela *Brilhante* (Gilberto Braga, TV Globo, 1981/82) abordou a história de uma mãe superprotetora (Fernanda Montenegro) que fazia qualquer coisa para ver o filho (Denis Carvalho) se casar com uma mulher. O ator Ney Latorraca encenou em *Um Sonho a Mais* (Lauro César Muniz, TV Globo, 1985) um personagem que se utiliza de vários disfarces para não ser pego pela polícia, dentre eles um que se travestia de mulher. Ao fim da censura militar, o autor Gilberto Braga, em *Vale Tudo* (TV Globo, 1988/1989) inovou ao problematizar assuntos como a parceria civil e herança entre casais gays. Na história, as personagens Laís e Cecília (Cristina Prochaska e Lala Deheinzelin respectivamente) viviam um relacionamento estável até a morte de Cecília. A fase de reconhecimento, portanto, faz os números de personagens LGBTs crescer consideravelmente com relação à fase anterior (de 4

⁸⁴ O Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi criado na década de 1970 no Brasil com o objetivo de promover a alfabetização de cidadãos que se encontravam à margem das redes educativas. O projeto, além disso, visava solucionar um problema inerente da sociedade brasileira, a desigualdade social, que culminava em sucessivos atos de exclusão e a educação era apenas mais um desses elementos. Vale lembrar que o projeto foi criado no contexto de ditadura militar no país.

para 7 personagens⁸⁵), mas é a partir da década de 1990 que a quantidade de personagens gays em telenovelas aumenta expressivamente.

O neoliberalismo no Brasil impulsiona a entrada de novas empresas estrangeiras no país e o advento da TV por assinatura conduz a segmentação do público para canais temáticos. As TVs abertas se veem obrigadas, então, a reavaliar os enredos das telenovelas construindo personagens que atendam a vários grupos sociais, classes, religiões com a intenção de sustentar os índices de audiência. Nessa 4ª fase que vai de 1990 até início os primeiros anos de 2000, a fase da pulverização, os relacionamentos são explorados com mais frequência e os personagens cômicos possuem muito mais destaque do que nas fases passadas. Personagens gays cabeleireiros, estilistas ou melhores amigos das mulheres proliferam; as lésbicas masculinizadas têm seu espaço em ambientes como oficina mecânica ou academias de luta. Em *Pedra Sobre Pedra* (Aguinaldo Silva, TV Globo 1992), o ator Pedro Paulo Rangel interpretou um homossexual que possuía paixão platônica pelo amigo. O interesse pelo rapaz não deu certo e Adamastor (Rangel) teve seu final feliz ao lado de um policial. Numa novela de grande repercussão nacional escrita por Silvio de Abreu, o ator André Gonçalves viveu Sandrinho em *A Próxima Vítima* (TV Globo, 1995) um estudante que mantinha uma amizade com Jeferson (Lui Mendes) e essa amizade se torna um romance revelado ao público. A reação do mesmo foi aceitável, apesar de André Gonçalves ter sofrido na época agressões físicas na rua em função de seu personagem. *Torre de Babel* (Silvio de Abreu, TV Globo, 1998) torna-se emblemática para época. As personagens de Christiane Torloni e Silvia Pfeifer não foram bem aceitas pelo público e devido à perda de audiência, o autor foi obrigado pela emissora a antecipar o fim das personagens. Há ainda, visivelmente, resistência em abordar transgêneros, transexuais, travestis e poucos são os casos identificáveis como as personagens Sarita Witte (Florian Peixoto) de *Explode Coração* (Glória Perez, TV Globo, 1995) e Ramona (Cláudia Raia) de *As Filhas da Mãe* (Silvio de Abreu, TV Globo, 2001/2002).

A última e atual fase é conceituada como a fase do protagonismo. Apesar de a faixa de horário das 19 horas ser a que mais vai abordar com leveza as representações de gêneros e sexualidades atualmente, ainda que de uma forma estereotipada, nos quais seus personagens conseguem transitar por diversos espaços e ter mais visibilidade, a faixa das 21 horas conduzirá novas funções desses personagens no interior das tramas. Estes não se resumem, somente, em apenas alavancar os personagens principais ou a periferia dos núcleos. Na novela

⁸⁵ Não cabe listar todos os personagens LGBTs e *queer* de cada fase, pois tais informações se encontram facilmente na internet e em outros meios de informação.

Senhora do Destino (Aguinaldo Silva, TV Globo, 2004/2005) Eleonora e Jenifer (Mylla Christie e Bárbara Borges) lutam contra o preconceito dos pais, adotam uma criança abandonada num hospital e reascendem a discussão sobre adoção de casais homossexuais. Em *América* (Glória Perez, TV Globo, 2005), como dito anteriormente, o beijo gay que foi gravado pelos atores vira polêmica mais uma vez ao ser censurado pela TV Globo. E, finalmente, em janeiro de 2014, pela primeira vez na teledramaturgia brasileira, um personagem LGBT alcança um protagonismo em telenovelas⁸⁶ e é realizado o primeiro beijo gay em telenovelas da TV Globo. O autor Walcyr Carrasco com *Amor à Vida* (TV Globo, 2013/14) consegue, em diversos níveis, romper *teledramaturgicamente* a estrutura e os códigos da telenovela ao regenerar um vilão, que é gay, e recolocá-lo como o mocinho protagonista da história. O personagem Félix (Matheus Solano) subverte os conceitos de família, ameniza o estereótipo de sua composição ao focar o drama em seu relacionamento com o parceiro e o pai e tem sua redenção numa aprovação massiva dos telespectadores que torciam pelo final feliz do personagem e pela realização do beijo.

Portanto, afirmando a existência do armário televisivo e através desse percurso sobre as fases de contenção e interdição dos personagens LGBTs na telenovela brasileira torna-se evidente que os discursos produzidos pela teledramaturgia expõem moralidades ocultas quando afrontadas e questionadas pelas demandas de certos grupos ou minorias. Além disso, a lógica comercial, a ideologia política fortemente imbricada e a acomodação da exposição com os estereótipos proporciona um tipo de reconhecimento velado. No entanto, é perceptível o aumento de personagens não-heterossexuais em telenovelas brasileiras, visto que de 2010 a 2014 mais de 25 personagens⁸⁷, a maioria homossexual, estavam presentes nas telenovelas nacionais.

Realizar esse percurso histórico desde a fase da negação e alcançar, nos dias atuais, o protagonismo de personagens LGBTs e a tentativa de se representar a cultura *queer* pelas telenovelas brasileiras revela muito o movimento que o armário condiciona a visibilidade. É um processo constante de retrocessos e fissuras que podem ser claramente associados às conquistas desses grupos marginalizados, sexualmente, nas sociedades contemporâneas. Isto é, expõem-se as adversidades sócio-políticas da luta pela igualdade e democracia, pela liberdade individual e pelas afetividades dos grupos LGBTs e *queer* frente ao crescente

⁸⁶ Segundo o autor, o protagonismo do personagem Félix foi ocasional. Inicialmente, o personagem não foi pensado para ser protagonista, porém, com a rejeição do casal principal da novela pelos telespectadores, seu drama se tornou um elemento a ser explorado e que foi conquistando o público ao longo dos capítulos, tanto pela comicidade quanto pela identificação da regeneração de Félix.

⁸⁷ Dados contidos no site do pesquisador Nilson Xavier. Ver: <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/>

conservadorismo de outras comunidades, mas também reflete como os meios de comunicação populares, como a televisão, especialmente a TV aberta, estão em conformidade com as instituições de poder. Afirma-se que o pêndulo da heteronormatividade televisiva que ora pune e marginaliza esses sujeitos nas narrativas de telenovelas, ora cria rachaduras no armário, traduz os conflitos da visibilidade. Se para Foucault, como explicitado no capítulo 1, a aplicação do sexo em discurso conduziria a compreensão sobre como os corpos, os prazeres e os sujeitos eram atingidos pelo poder, então, pode-se dizer que a problematização das sexualidades e dos gêneros em discurso, nas telenovelas brasileiras, conduziriam ao entendimento de como as desigualdades sociais, políticas e econômicas brasileiras precisam ser superadas.

4 PROCESSOS DE REPRESENTAÇÃO

A representação é um conceito complexo e questionar ou desmembrar seu significado não é objetivo dessa dissertação. No entanto, ao realizar o estudo de caso das telenovelas escolhidas, a partir da ideia de armário televisivo e identificando os códigos que influenciam os processos de exposição heteronormativa de personagens LGBTs e *queer*, torna-se essencial abordar os procedimentos discursivos, estéticos e políticos que condicionam esses sujeitos à marginalização e exclusão no interior das narrativas. Mais do que isso, é pertinente elucidar as práticas televisivas, bem como suas estratégias de contenção e invisibilidade, em um meio de comunicação que possui influência e que também serve de espaço de resistência para grupos minoritários.

O conceito de representação, nesta pesquisa, dialoga com a ideia de montagem que aqui tem como referência a discussão do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman. Em seu livro *Imagens Apesar de Tudo* (2012), o autor faz uma reflexão do poder da imagem e como a montagem destas imagens é definida como um processo discursivo derivado de experiências que darão significados e sentidos as narrativas. A montagem de fato é assumida como uma forma de enunciação no qual o choque dialético entre palavras e imagens se compromete a três objetivos: fazer ver; fazer saber e regular a realidade. A consequente representação dos discursos, relacionada com as propostas de Jacques Rancière (2012), produz uma estética do olhar que visa construir identificação com o produto audiovisual, através da disciplina do olhar sobre o fato ou objeto. Dessa forma, tanto imagem quanto texto são figuras de pensamentos capazes de deslocar o entendimento do objeto, do registro ou da

experiência. Logo, é na ausência ou nos restos destas experiências que se dá a aparência da memória, ou seja, sua compreensão.

Tanto os sujeitos LGBTs como os *queer* são considerados desviantes pelo discurso heterossexual dominante, pois para o patriarcalismo são abjetos, ou seja, malditos, sem importância ou ilegítimos. Logo, para esses indivíduos terem visibilidade eles precisam ser estilizados e, só assim, podem ser possibilitados ou concebidos. O corpo, então, vira uma alegoria de projeções e elementos que compõem sua fluidez, caracterizando-o, portanto, como uma representação simbólica ou uma montagem simbólica. Considerando personagens LGBTs e *queer*, cada qual com suas especificidades, como um recurso narrativo utilizado pelas telenovelas, essa contínua estilização pode ter uma relação direta com a discussão que Didi-Huberman aborda no capítulo intitulado *Imagem-Montagem ou Imagem-Mentira: a construção da imagem através de um processo de montagem que implica numa forma de conhecimento*. Sendo assim, se poderia afirmar que a representação dos LGBTs nas telenovelas – e por que não dos *queer*? - é o estágio final de um processo de montagem ideológica, uma representação ideológica fruto de experiências hegemônicas?

Tal conhecimento, para o autor, inicia-se no instante da leitura da imagem e sua legibilidade depende da identificação e concepção, através de uma percepção apurada, de múltiplos hiatos e analogias. Por conseguinte, esse conhecimento por montagem seria a leitura dos “restos”, dos subtextos e referências da imagem em si. A montagem, portanto, é um ato de construir realidades com discursos e lacunas que darão significados e sentidos e, a imagem, de fato, é como se fosse uma palavra de ordem: é a organização visual imaginária e simbólica de experiências.

A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial. (HUBERMAN, 2012, p. 156)

No entanto, a imagem nunca terá, dentre seus aspectos, um sentido totalizante e radical, visto que ela é um mosaico que evidencia também ausências. Ou seja, as imagens nunca dão tudo a ver; elas mostram o que não se pode ver devido a sua imprevisibilidade. Portanto, a imagem é um lugar de pensamento, no qual instrumentalidade e intencionalidade estão na mesma lógica do seu princípio organizador. É possível reconhecer no esforço da criação da obra audiovisual a produção de um “acesso ao invisível”, ou seja, ao mundo das imagens dialéticas em que elas dizem muito sem, necessariamente, exhibir ou falar. A

suspensão do visível, então, possibilita esse acesso ao invisível e é nesse invisível que a história pode estar. O choque dialético entre imagem e palavras proporciona um tempo crítico. Sendo a imagem algo não absoluto, o tempo crítico da montagem oferecerá novos processos discursivos e sentidos.

A representação atrelada à montagem das imagens também é um elemento central, e por isso a subversão da imagem dos sujeitos LGBTs e *queer* estilizados na telenovela brasileira pode ser silenciosa e inconsciente. Jacques Rancière em sua compreensão sobre o significado de representação em *O destino das imagens* (2012) afirma que a palavra condiciona e cria uma relação de dependência entre o que se diz e o visível. Desse modo, articula-se um sistema de regulação da visão sobre o conhecimento dos fatos. Para o autor

Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos. [...] por um lado a, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento. (RANCIÈRE, 2012, p.122)

Nas telenovelas e em outros modos específicos de arte como o teatro e o cinema, identifica-se a necessidade urgente do visível e da palavra como forma potente de alinhamento sobre os arranjos de saber e poder ao tempo presente de seu público. A oralidade e a visibilidade tornam a fluidez efetiva da narrativa quando adequada a pré-requisitos estabelecidos pelas convenções. No caso da televisão brasileira generalista comercial, a representação dos indivíduos LGBTs nas telenovelas é uma construção simbólica e melancólica, devido às restrições e imposições patriarcais sobre o corpo representado. Logo, a imagem dos LGBTs na telenovela aproxima-se da discussão de Huberman no âmbito em que a própria montagem confere as imagens um estatuto de enunciação, de modo que elas poderão ser justas ou injustas e, no entanto, o uso estereótipo é uma acomodação da representação e uma maneira de garantir visibilidade, através da imagem, pela economia dos afetos. Para ele (p. 172) “Cada imagem não é uma imagem justa [image juste], é apenas uma imagem [juste une image], como disse Godard numa frase célebre. Mas ela permite falar menos e dizer mais, ou antes, falar melhor disso sem ter de dizê-lo”. Não se pretende aqui questionar a validade ou exercer juízo de valor sobre essas representações, mas a frequência com que a imagem, principalmente, dos LGBTs na telenovela aparece se direciona para sustentar índices de

audiência. Logo, é possível considerar esta imagem como uma “*imagem-mentira*”, derivada de uma montagem ideológica, econômica, política e patriarcal.

Assim, é possível haver uma ligação entre as críticas lançadas pela teoria *queer*, a construção de personagens tanto LGBTs como *queer* nas telenovelas e a discussão proposta por Didi-Huberman sobre o estatuto da imagem como algo absoluto ou verdadeiro. Se para os teóricos *queer* os estereótipos não exploram a diversidade dos gêneros e afrontam o ideal coletivo da aceitação, devido à naturalização de códigos preconceituosos e heterossexistas, a representação desses sujeitos por seus personagens na telenovela é tendenciosa, visto que é adequada a uma leitura implicada heteronormativa. Sendo assim, quando Didi-Huberman afirma que *a imagem apesar de tudo* suspende o lado visível das coisas e privilegia suas lacunas e seus restos, pode-se afirmar que é nessa ausência reconhecida nas imagens de personagens LGBTs na telenovela que a transgressão pelas ideias inclusivas e igualitárias de gêneros se concretiza. Ou seja, não é, necessariamente, o personagem estereotipado/banalizado que é objeto de fato para a transgressão ou ousadia, mas sim, o conhecimento, as dúvidas e os questionamentos invisíveis à materialidade daqueles personagens – nos restos, nas ausências da imagem. Logo, os estereótipos são banais, pois a subversão está no acesso aos discursos e às histórias invisíveis que aqueles sujeitos estilizados proporcionam.

Portanto, a discussão proposta por Didi-Huberman sobre a montagem como um processo discursivo construído e a imagem como o resultado de rearranjos e leituras particulares (daí seu distanciamento de uma verdade universal ou absoluta e, portanto, uma mentira) reforça os paradigmas das representações de gêneros e sexualidades nas telenovelas brasileiras devido a potencialidade de transgressão de seus personagens pelos “restos”, pelos significados presentes numa ausência que não é evidenciada no campo do visível nem no mundo das palavras. Assim, sua subversão é implícita. Para este trabalho, então, a representação é uma forma de conhecimento por montagem que revela intenções e realidades, mas que também nunca irá bastar em si mesma, como algo totalizante e restrito. Logo, a representação é o produto de experiências individuais e coletivas entre aqueles que (re)produzem o objeto e aqueles que o consomem.

Destarte, após toda proposição sobre as diferenças entre grupos LGBTs e *queer*, as principais características da TV generalista e seu apelo comercial, através da TV Globo e a renovação da telenovela no Brasil com seu esteio melodramático, três telenovelas servirão de base de estudo para comprovação da existência do armário televisivo e operação de seus

códigos. Primeiramente, um percurso sobre as possibilidades de representação LGBT e *queer* na telenovela brasileira explicitará os tipos possíveis, até o momento, identificados ao longo de mais de 60 anos de telenovela brasileira, de exposição personagens LGBTs e *queer*. Após isso, efetivamente, serão feitas as análises das telenovelas *Torre de Babel* (1998, Silvio de Abreu), *Amor à Vida* (2013/2014, Walcyr Carrasco) e *Império* (2014/2015, Aguinaldo Silva), exibidas pela TV Globo na faixa das 21 horas.

Estas telenovelas, aproximadamente, têm 20 anos de diferença entre suas estreias na emissora e, portanto, explorar como em cada época os discursos e os personagens foram representados pode revelar as dinâmicas que condicionam esse armário, as brechas, as supressões e seus processos regulatórios. Não só comprovar a presença e permanência desse *closet* televisivo, mas também evidenciar as divergências e similaridades entre os discursos televisivos, através das telenovelas, e as mudanças no país sobre as discussões de gênero e sexualidades, bem como seus avanços e retrocessos. Devido à dificuldade de se ter acesso diretamente com a emissora ao material completo das telenovelas a serem estudadas e a ausência dos capítulos na internet, este trabalho irá investigar trechos, cenas ou sequências particulares disponíveis em sites, como o *Youtube* e o da própria TV Globo, e matérias de jornais e revistas. Assim, é possível condensar a discussão, partindo do princípio dos códigos televisivos, e se distanciar de uma pretensão de narrar ou articular, de uma forma mais ampla e geral, – que necessitaria de mais tempo – todas as tramas das telenovelas citadas anteriormente e suas implicações.

À vista disso, este capítulo tem o objetivo de identificar a transformação da representação de personagens LGBTs e *queer* na teledramaturgia nacional. Pretende-se analisar a postura dos autores e da emissora em propor novas funções e recursos estilísticos nas tramas pela transformação de personagens secundários/periféricos LGBTs à trama principal/protagonistas e a tentativa da TV Globo de se aproximar da representação de gênero fluidos, como os *queer*. É preciso elucidar, novamente, que de fato, não foi identificada a presença de personagens *queer* na telenovela da TV Globo, bem como em outras emissoras abertas do Brasil. Assim, as telenovelas escolhidas funcionam como objetos de análise e não uma tentativa de generalizar as representações durante esse período de tempo. A intenção de investigar o armário televisivo acontece porque cada uma das telenovelas escolhidas têm sua importância narrativa para a época e o tratamento dado aos respectivos personagens LGBTs e a tentativa de se aproximar de categorias como a *queer* são fundamentais para se entender as transformações de protagonismos nas telenovelas brasileiras.

4.1 Possibilidades de representação LGBT e *queer*

A televisão brasileira, a partir do final da década de 1960, passou a investir na sua programação o desenvolvimento de roteiros nacionais para a produção de telenovela superando as adaptações de histórias melodramáticas advindas das influências mexicanas, argentinas e cubanas. Logo, viu-se a necessidade de romper com traços hiperbólicos e eloquentes das tramas e dos atores para introduzirem novas linguagens em termos de ritmo, direção e texto. A partir desse momento, a telenovela brasileira passa a expor as diversas classes sociais e a introdução de novas formas realistas de se contar histórias. Para Dominique Wolton (1999) a importância da telenovela brasileira está na dimensão que esta possui de influenciar os hábitos e gostos do telespectador brasileiro, devido ao seu poder de “ficcionalizar a realidade” e, portanto, ser definida por Wolton como “o caráter brasileiro”.

No entanto, no decorrer dos tempos, a telenovela ainda se caracteriza e mantém a base do gênero e sua fórmula consolidada de sucesso. A introdução de novas e múltiplas tramas paralelas se une ao núcleo e a história principal: o romance entre o mocinho e a mocinha continua ameaçado pelo vilão/vilã. Obviamente que o próprio público exigiu narrativas mais complexas demandando para as emissoras de TV um rigor televisual e dramático muito maior. Ainda assim, mesmo com todos os processos e mudanças seja no pensamento social como na tecnologia, a *mediatez* e a velocidade da informação produzem novos níveis de recepção mais intensos que proporcionam a imersão ao conteúdo de uma forma mais completa e, a necessidade de se reconhecer na tela, passa a ser caracterizada como forma de integração a pertencimento social, visto a pluralidade de indivíduos e os sistemas de diferenças entre os cidadãos. Mas, é possível identificar a presença constante e dominante de certos tipos de representação realizados pelos meios de comunicação, mais especificamente pela televisão. A TV, não por menos, implica seu público e direciona seus discursos e conteúdos a audiências específicas, baseando suas referências na organização patriarcal e heteronormativa, produzindo assim o que é possível caracterizar como “estéticas de minorias”.

No entanto, historicamente, a telenovela é um produto de organização heterossexual que segue de forma sincrética um pensamento dominante sobre a cultura popular e a sociedade. Assim, personagens que não se adequam aos perfis reiterados ao longo de sua exibição são confrontados com o público para remeterem estereótipos cômicos ou marginalizados. No caso da maioria dos personagens LGBTs seus corpos, aparências e

atitudes são atalhos: estratégias de contenção e resistência no interior de uma linguagem moldada. É evidente que existem alguns pré-requisitos pelos quais esses sujeitos são submetidos a se ajustarem num molde *heteronormatizador*, mas ainda assim, conseguem ser “malditos” e subversivos ao mesmo tempo.

Um dos elementos que se destaca na trajetória da popularização das telenovelas é a problemática da representação dos gêneros e sexualidades que acompanhou o processo de desenvolvimento da linguagem do gênero. Está evidente, até aqui, que o modelo de negócio comercial da TV brasileira generalista e as características moralizantes reapropriadas do melodrama cristalizaram a forma de se contar as histórias nas telenovelas, mas também, por outro viés, potencializaram as relações heterossexuais dicotômicas e binárias entre os personagens das tramas. Dessa forma, propõe-se 3 possibilidades de existência de representações de sujeitos LGBTs na telenovela brasileira com o objetivo de reafirmar as lógicas de apagamentos e marginalização propostas pelo armário televisivo.

A primeira possibilidade de materialização desses sujeitos, então, é a eficiência da “invisibilidade representável”. A princípio pode parecer contraditória a definição, mas se a fórmula da telenovela é pautada pelo triângulo amoroso entre o mocinho, a mocinha e o vilão, o personagem LGBT precisa ser estereotipado *histrionicamente* para aludir ao gênero que se apropria e, portanto, tornar-se representável, pois, apesar de seu corpo estar presente, sua importância é contida e dissimulada. Logo, seu corpo é alvo da estilização hiperbólica de seus traços e movimentos que, performatizados, vão produzir o êxito da aceitação cômica e, só nesse estágio, que seu corpo será convocado. As alegorias e adereços que se sobrepõem a exterioridade corporal atingem a concepção de um subtexto visual coerente. Geralmente, esses personagens são normatizados como a lésbica mecânica, esportista de artes marciais; ou o gay cabeleireiro, melhor amigo das meninas, maquiador. O estereótipo da “bicha afeminada” e da “lésbica masculinizada” se torna frequentemente utilizado para retratar e homogeneizar o universo LGBT. À vista disso, o marketing da responsabilidade social exposto pelas emissoras comerciais e suas telenovelas é ainda excludente e dicotômico, restringindo as representações no ideal binário masculino/feminino sem tanto aprofundamento e ausente de complexidades. Esses personagens são, em sua maioria, cômicos e ambientam núcleos essencialmente periféricos. Personagens como Cássio (Marcos Pigossi) da telenovela *Caras e Bocas* (2009/10, TV Globo), Roni (Leonardo Miggiolin) de *Insensato Coração* (2011, TV Globo) e Téo Pereira (Paulo Betti) de *Império* (2014/15, TV Globo) ilustram a frequência da representação trivial de indivíduos LGBTs.

A segunda possibilidade de concretude desses sujeitos é a sua exclusão total do universo dramático. Seu apagamento é derivado de diversos fatores, mas especificamente um tem relevância: a ausência de uma materialidade padronizada. A tentativa de naturalizar o personagem LGBT num molde heterossexual compromete a fluidez dos significados e da reafirmação dos códigos atribuídos a esses sujeitos, logo, a estabilidade momentânea desconstrói o mito do exagero de um indivíduo *superdramatizado*. Porém, dentro dessas tramas, os significados desses sujeitos perdem a importância quando sua relevância é amenizada e seus personagens analisados como indivíduos comuns, sem conflitos e com os gostos e cotidianos parecidos com os de personagens heterossexuais – para o pensamento dominante esses corpos deixam de ser LGBTs. Dependendo do grau de atenção destinado ao personagem LGBT, a conformidade pode não ser atraente, pela lógica da TV generalista privada, para um público acostumado a ver nas narrativas de telenovelas o padrão de um corpo simbólico.

A expectativa provocada por um personagem gay sem os traços afeminados ou por um corpo lésbico que nega a masculinidade perturba as lógicas e as conclusões generalizadas. A confusão gerada surge da impossibilidade da prática citacional violenta e agressiva e as marcas consequentes frustram os artifícios de autoridade e superioridade entre os gêneros. Assim, a identidade atribuída ao LGBT perde sua força, pois os ideais regulatórios e seus pré-discursos são confrontados com as novas superfícies relativas à sexualidade dominante e, portanto, não reitera os artifícios destinados a esse tipo de corpo. Dessa forma, o que desestabiliza a lógica espontânea e instintiva das tramas conservadoras para com um casal gay ou lésbico é o espelhamento de uma relação aproximada com seu círculo social.

Freud (1960, p.16) argumenta que — o ego é, primeiramente e acima de tudo, um ego corporal, que esse ego é, além disso, — uma projeção de uma superfície: aquilo que nós poderíamos redescrever como uma morfologia imaginária. Além disso, eu argumentaria, essa morfologia imaginária não é uma operação pré-simbólica ou pré-social, mas é, ela própria, orquestrada através de esquemas regulatórios que produzem possibilidades morfológicas inteligíveis. (BUTLER, 2000, p. 168)

Um exemplo para essa alternativa de exclusão de sujeitos LGBTs ocorreu na novela *Torre de Babel* (1998) da TV Globo, novela que será analisada no tópico seguinte. As personagens Leila e Rafaela, vividas respectivamente pelas atrizes Silvia Pfeifer e Christiane Torloni, não tiveram uma boa recepção do público para com o relacionamento entre as duas e o índice de audiência da novela sofreu uma queda considerável para a época (cerca de 38 pontos, quando a média era 50 para uma novela de horário nobre). Sem aprofundar sobre as

políticas econômicas das emissoras de TV privadas, novamente, deve-se atentar que grande parte de suas receitas são provenientes dos investidores publicitários, logo, as emissoras são movidas pelas dinâmicas dos lucros. Com o objetivo de não desapontar seus investidores, tais emissoras adotam uma postura conservadora em relação a inúmeras temáticas. Devido a esse fato, o julgamento que se cristaliza pelas emissoras privadas é o de obedecer aos critérios de uma regulamentação econômica e política que preserve seus respectivos interesses, a fim de viabilizar seu modelo de negócios. A solução por parte do autor, então, foi abreviar a presença das personagens na trama e explodir o shopping no qual as duas personagens se encontravam.

O terceiro e último exemplo que justifica a viabilidade da presença desses sujeitos na telenovela pode ser definido como a “metáfora da jornada do herói”. A ideia da jornada do herói foi introduzida por Joseph Campbell (1949), no livro *O herói de mil faces*, em que o autor apresenta 12 etapas presentes e identificadas em diversas narrativas literárias para promover uma trama emocionalmente envolvente. Esta dissertação irá limitar algumas dessas etapas e para ilustrar melhor o conceito da metáfora, aqui introduzido, o exemplo focará, brevemente, na trajetória do personagem Félix (Matheus Solano) na novela *Amor à Vida* (2013/2014), de Walcyr Carrasco, exibida pela TV Globo e que também será objeto de estudo de caso desta dissertação. Apesar de *Amor à Vida* ter mais de um núcleo com personagens LGBTs, Félix se torna uma figura emblemática e conquista a audiência por condensar no seu corpo tanto os estereótipos em excesso, mas também por possuir um caráter que de ambíguo transforma-se em humanizado, sujeito a erros, dúvidas e inseguranças que o permite, ao final da telenovela, alcançar sua redenção.

O primeiro estágio considerado da jornada do herói é a apresentação do “mundo comum”, do dia a dia do personagem; contextualiza a caracterização do personagem que, até então, era coadjuvante, em diversos contextos cotidianos e, no caso da novela, dá maior atenção ao fato dele pertencer à classe alta, ser casado com uma mulher, ter um filho e possuir ciúmes do relacionamento de sua irmã com seu pai. Daí entende-se que o personagem vive um eterno conflito de identidade, pois é evidente da sua existência o fato de ser gay, além do sentimento de rejeição provocado pela preferência do pai pela irmã. O segundo passo é o “chamado à aventura”, no qual Félix não consegue suportar seus paradigmas e comete uma atitude extrema: sequestra a filha recém-nascida da irmã e a coloca numa caçamba de lixo. Assim, esse “herói” se depara com o dilema de uma ação incomum e inesperada desencadeada por ele mesmo. Ao longo dos anos, Félix continua exercendo sua faceta vilã tendo como intenção afastar sua sobrinha da mãe. Enquanto isso, seu pai se separa de sua mãe

e casa com a secretária do hospital que ele administra. Logo, seus objetivos principais passam a ser destruir a felicidade da irmã e assumir a presidência do hospital provando para seu pai que pode ser útil e motivo de orgulho mesmo sendo “diferente”. Quando ele finalmente se torna presidente, realiza diversos crimes e sua vida profissional e pessoal têm reviravoltas quando sua esposa confessa à família que ele é gay e seus crimes são revelados, principalmente, o cometido à sua sobrinha.

Dessa forma, cria-se o terceiro passo da jornada intitulado “cruzamento do primeiro portal”. Félix ingressa em outro universo derivado de suas ações passadas ao ser expulso de casa por seus familiares e perder o emprego. Agora ele tem de viver numa classe social mais baixa, enfrenta os preconceitos existentes por sua sexualidade e, é nesse contexto, que desperta o seu poder de regeneração, juntamente, com a potencialidade cômica de sua personalidade. No final da novela, Félix tenta recuperar a confiança da família mostrando que se tornou um ser humano melhor e que seu comportamento rebelde era fruto de paradigmas que, de alguma forma, provocaram identificação no público por serem realistas e sinceros. Assim, o personagem principal ajuda a irmã a se reaproximar do seu marido e de sua filha e salva o pai das vilanias executadas pela secretária que só se casou com ele por interesse. Desse modo, fica claro o cumprimento dos últimos estágios: a “conquista da recompensa” e a “ressurreição do herói”. Passada a prova máxima de sua recomposição enquanto ser humano sensível, Félix se casa com um rapaz, se reconcilia com o pai, que agora aceita sua sexualidade, e é perdoado por sua mãe e, principalmente, sua irmã.

O exemplo do personagem Félix evidencia pela primeira vez na história da teledramaturgia brasileira um caso em que um personagem gay assume o protagonismo de uma trama e seu corpo é modificado ao longo do processo de regeneração. O percurso enfrentado marca naquele corpo *queer* as consequências de suas maldades – desde o constrangimento da descoberta de sua sexualidade e dos crimes cometidos até as adaptações do seu novo estilo de vida condicionado pelo rebaixamento da classe social. O personagem do ator Matheus Solano exemplifica a notoriedade de um corpo estranho aceito pelas contradições enquanto ser humano e não, diretamente, por sua sexualidade. Ao final da novela, o personagem adquire e recupera a consciência de sua corporalidade (o personagem consegue se auto-afirmar, devido ao fato de que anteriormente não podia se expressar livremente, logo, era comedido por estar “dentro do armário”), pois a aceitação, seja na diegese ou na reação do público que acompanhava sua trajetória, o conduziu a regeneração.

No entanto, pode-se despertar curiosidade ou indagações quando em todos os exemplos citados anteriormente os personagens eram LGBTs, ou seja, nenhum integrava, de fato, personalidades ou características *queer*. Posto isso, será proposta a ideia de que a partir da personagem Xana Summer (Ailton Graça) da telenovela *Império* (2014/2015, Aguinaldo Silva), a TV Globo iniciou um flerte, uma tentativa de representar um universo mais fluido, menos categórico e binário e mais maleável, visto que a personagem Xana transitava por diversos núcleos, amores, vestimentas e trejeitos, sem necessariamente, pertencer às dicotomias rígidas das sexualidades e dos gêneros. Justamente por não haver referências e alusões não se pode identificar possibilidades efetivas de personagens *queer* nas tramas ao longo das décadas. Assim, Xana Summer torna-se, de certo modo, uma personagem pioneira na teledramaturgia brasileira por se distanciar das possibilidades LGBTs e se caracterizar como um ensaio, um esforço instável, logo, uma personagem inconstante e transitória, no que diz respeito a identidades de gênero e sexualidades.

Portanto, as três viabilidades, até então evidentes, de existências LGBTs na telenovela brasileira discutidas acima – a invisibilidade representável, a exclusão e a metáfora da jornada do herói – e o flerte da TV Globo com a cultura *queer* demonstram que as modificações sofridas por esses sujeitos são frutos de um consenso, que parte do princípio de uma lei simbólica, e conduz à compreensão e espontaneidade de suas leituras. Dessa forma, no interior do armário televisivo, esses personagens são atalhos, rotas de fuga de significação, porque expressam um obstáculo a ser estilizado, exibido e identificado. Se para Judith Butler (2000) o “sujeito que resistiria a essas normas é, ele próprio, possibilitado”, a existência desses sujeitos LGBTs e *queer* somente é viável quando existem artifícios que possam representá-lo e reiterar o pensamento patriarcal. Realizar estudos de casos é fundamental para compreender a renovação da exposição de personagens LGBTs na teledramaturgia brasileira, suas complexidades e relações com as estruturais sociopolíticas e econômicas do país e identificar como a força dos discursos dissonantes, fronteirços e fugazes, como os *queer*, afrontava e questionam a fixidez e a regulação dos gêneros e das identidades sexuais nas sociedades contemporâneas, especialmente, a brasileira.

4.2. Análise: Torre de Babel

A telenovela *Torre de Babel* estreou na TV Globo em 25 de maio de 1998, na faixa das 21 horas. Escrita por Silvio de Abreu e com colaboração de Bosco Brasil e Alcides

Nogueira, a telenovela ambientada em São Paulo narra a história de Clementino (Tony Ramos) um pedreiro que trabalha na construção de um moderno *shopping center* gerenciado pela construtora do engenheiro César Toledo (Tarcísio Meira). A trama principal tinha uma proposta social consolidada que era evidenciada nos conflitos demarcados pela violência que seria o fio condutor dessa narrativa. Logo, guiaria o telespectador a refletir sobre e até que ponto ela pode ser fruto da personalidade do indivíduo ou uma consequência da injustiça social. O abandono do tom cômico de seus trabalhos anteriores foi deixado de lado e Silvio de Abreu passou a adotar, a partir da telenovela *A Próxima Vítima* (1995, TV Globo), o gênero policial clássico como o norte de suas novas produções. Dessa forma, *Torre de Babel* centralizou a ambiguidade dos personagens e a solução de mistérios no fim da telenovela.

O motim dos primeiros capítulos para tanta hostilidade deve-se ao fato de que em determinada festa, Clementino avista sua esposa flertando com outros dois rapazes. Indignado pela traição e com o orgulho ferido, o pedreiro agride os três e mata tanto a mulher quanto um dos rapazes a golpes de pá. No entanto, o empresário César Toledo ouve os gritos e vai até o local da confusão para conter Clementino com a ajuda de outros trabalhadores. Atônito com a agressividade do funcionário e diante da tragédia que acontecera, César chama a polícia e depõe contra Clementino, um depoimento que viria a ser crucial para a condenação de seu crime. Após esse acontecimento, a telenovela tem uma passagem de tempo de 20 anos, no qual Clementino finalmente deixa a prisão com a promessa de se vingar de César, este a quem acusa de ter sido o responsável pelo seu julgamento.

Minha ideia principal em Torre de Babel era essa, ir contra a violência. [...] . Queria, também, mostrar que não adianta se proteger atrás das grades, porque o problema pode chegar a sua família, quer você queira, quer não. O personagem do Tarcísio coloca o personagem do Tony na cadeia – ele realmente havia matado a mulher –, mas dá um testemunho dizendo que tinha que livrar a sociedade de tipos como aquele: “Porque sou a sociedade. Sou a pessoa que precisa ser preservada. Sou honesto, sou bom cidadão. Ele não tem como mudar de vida. Ele tem que sair da sociedade para que eu possa sobreviver”. Uma colocação muito radical, um tipo de reflexo audacioso para se colocar numa novela. Mas funcionou bem.
(ABREU *apud* Memória Globo, 2008, p.314)

A preservação do homem bom, honesto e incorruptível que se sente na obrigação de zelar pelo bem-estar da “sua” sociedade e que deve exilar e extinguir elementos de má índole traz à tona a reflexão sobre a “justiça com as próprias mãos”. Esta seria um recurso no qual os homens decentes veem a obrigação de bradar contra a impunidade e os desvios de caráter dentro dos espaços sociais. Essa “justiça dos nobres” se ampliaria para diversos sujeitos marginalizados, não só os presidiários, mas como também os negros, os pobres, os LGBTs e

queer. Essa justificativa de limpeza social, de higienização, é o pretexto para uma comunidade elitista, branca, de classe econômica elevada que ainda vê, em situações como estas, o poder como uma forma de autoridade que elimina qualquer lucidez de alteridade. Assim, a invisibilidade e os constantes apagamentos de grupos, como os citados acima, são práticas frequentes. Concomitantemente, o excesso de violência na telenovela provocou o incômodo de instituições sociais, como a igreja católica. *Torre de Babel* foi paradigmática, pois seu realismo foi além de fronteiras de muitos assuntos polêmicos como a prostituição, o consumo de drogas, o abuso sexual e a homossexualidade.

A indignação do público, principalmente com as cenas de violência e sexo, fez a telenovela despencar nos índices de audiências e inúmeras reclamações foram feitas ao Departamento de Classificação do Ministério da Justiça na época. Declarações de entidades religiosas católicas, como a arquidiocese do Rio de Janeiro, criticaram a ousadia da telenovela em expor temas tabus na TV aberta brasileira. Em matéria divulgada na seção *Comportamento Geral* do jornal *O Estado de São Paulo*, em 30 de maio de 1998⁸⁸, o então cardeal-arcebispo d. Eugênio Salles expressou sua indignação com a exploração da homossexualidade na telenovela, no caso a lesbianidade, alegando que estes temas afrontariam os alicerces da família tradicional. Na época, o jornal se referiu aos gêneros e as sexualidades com as expressões “homossexualismo” e “lesbianismo”, palavras em que o sufixo *ismo* denota uma condição de fragilidade de saúde. É preciso lembrar, como já explicitado no capítulo 1 desta dissertação, que a Organização Mundial da Saúde dissociou em 1990 a homossexualidade da lista de doenças reconhecidas globalmente – a homossexualidade era referenciada como uma disfunção mental. Em carta direcionada para a imprensa e trechos divulgados na matéria citada, o arcebispo afirma que

A exploração do homossexualismo, lesbianismo, crimes, infidelidades, aborto etc, fatores que afetam a família, em nada constrói ou reforça os alicerces dessa mesma família tão desvalorizada nos dias de hoje. [...] Posso afirmar com segurança que essas e outras novelas, bem como programas que se apóiam na vida real ou histórica, não refletem a realidade. E, mesmo que fosse assim, estaria contribuindo para a destruição dos valores morais. (SALLES *apud* O Estado de S. Paulo, 1998, p.10)

Além de nitidamente criticar o papel e a função da televisão como um meio que deva transparecer e problematizar os conflitos existentes na sociedade brasileira, os valores morais e cristãos reverenciados pelo cardeal-arcebispo são a base que sustentaria a família brasileira

⁸⁸ Ver: ANEXO B.

tradicional. Assim, o primeiro código televisivo, explorado anteriormente, faz-se presente. Se a televisão deve ou não questionar realidades ou situações cotidianas, tudo isso atestaria sua função e caráter educacional/entretenimento para com a população. O juízo de valor se concretizaria para resguardar os “bons costumes”. Porém, a devoção perante à Deus pautada na configuração familiar composta pelo homem, mulher e filhos, todos heterossexuais, seria afligido pelos males advindos desses sujeitos desviantes dos programas em questão e com a telenovela não seria diferente. Tais sujeitos estariam fora da ordem patriarcal cristã e quando as emissoras tentam dinamizar discussões e debates acerca do tabu sobre as sexualidades, as reações diretamente se instalam sobre sua capacidade de nivelamento e qualidade.

Contudo, as cenas de lesbianidade nas quais o cardeal-arcebispo faz referência seriam as das personagens homossexuais Leila e Rafaela, respectivamente vividas pelas atrizes Silvia Pfeifer e Christiane Torloni em *Torre de Babel*. Na trama, Rafaela é uma estilista enquanto Leila é uma ex-modelo e empresária que juntas gerenciam um ateliê de moda. As duas mantêm um relacionamento amoroso há certo tempo, fruto da convivência das duas personagens nos inúmeros desfiles das grifes. As duas, por acaso, se conhecem nos bastidores de um evento promovido por Rafaela em uma situação constrangedora⁸⁹. Enquanto a estilista recebe cumprimentos pelo sucesso do evento, o então marido de Leila aparece no local e a agride fisicamente. Os dois entram em uma sala reservada para continuar a discussão e Rafaela vai atrás do casal. Nesse momento, Rafaela discursa contra a atitude do rapaz e promete a Leila que a ajudaria indo a delegacia e prestando queixa contra o marido dela. A todo instante, Leila insiste em pedir desculpas a estilista, alegando que foi uma alteração banal do marido e que a situação estava controlada. Em determinado instante, as duas personagens se dão as mãos em sinal de apoio.

Esta sequência é uma passagem importante na telenovela, pois ao mesmo tempo em que evidencia atitudes opressoras de uma figura heterossexual masculina, ela também desafia o próprio mundo da moda com sutilezas aparentes. Primeiramente, em um ambiente como o universo *fashion*, no qual muitos estilistas homens são, assumidamente, homossexuais, a presença de Rafaela, uma estilista lésbica, com seu próprio desfile sendo coroado afronta a predominância de gays masculinos nesse contexto. Ademais, esta sequência insinua, efetivamente, o relacionamento das duas personagens que viria a se concretizar posteriormente, como também expõe de certa forma, uma modelo de sucesso e sua

⁸⁹ Ver: “Torre de Babel_Video 1 – Cenas Compiladas”, 00:03:12.

sexualidade questionada em uma esfera no qual o olhar masculino – e por que não o feminino? – é ativado pela beleza das modelos.

Raramente, inclusive nos dias atuais, as modelos femininas saem do armário durante o auge de suas carreiras, por conta do receio de perderem patrocinadores e investidores, como as grande revistas de moda. Por outro lado, as cenas demarcam a autoridade do homem sobre a mulher no casamento, atentando para o fato de que ela seria um objeto de submissão em meio a dominação masculina. Assim, as fronteiras rígidas do sexismo são exploradas nos atos de violência, na amenização da situação por Leila e no medo das consequências que a modelo sofreria depois do fato. A construção do masculino nessa sequência expõe as moralidades da suposta dominação masculina em relação às mulheres e traz à tona os privilégios e efeitos discursivos e físicos que o patriarcalismo impõe sobre os sujeitos. No artigo *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia* (2001), Daniel Welzer-Lang destaca que

Não somente homens e mulheres não percebem da mesma maneira os fenômenos, que são no entanto designados pelas mesmas palavras, mas sobretudo não percebem que o conjunto do social está dividido segundo o mesmo simbólico que atribui aos homens e ao masculino as funções nobres e às mulheres e ao feminino as tarefas e funções afetadas de pouco valor. Esta divisão do mundo, esta cosmogonia baseada sobre o gênero, mantém-se e é regulada por violências: violências múltiplas e variadas as quais – das violências masculinas domésticas aos estupros de guerra, passando pelas violências no trabalho – tendem a preservar os poderes que se atribuem coletivamente e individualmente os homens à custa das mulheres. (WELZER-LANG, 2001, p.461)

A preservação da masculinidade na qual Welzer-Lang afirma é uma obviedade construída por inúmeras reafirmações que instituem relações de poder e a hierarquia do sexo na sociedade. As segregações e fraturas dessa hierarquia social provocadas pelas diferenças sexuais e de gêneros reforçam os laços da historicidade da dominação do homem e como a heterossexualidade normatiza e naturaliza as práticas e os modelos de submissão e soberania masculina. A mulher é vista, portanto, como uma ameaça a masculinidade e tratá-la como inimigo é uma forma de rejeitar não só a mulher, mas toda a carga de feminilidade que, supostamente, ela carrega consigo. Dessa forma, a heteronormatividade seria potencializada pelos papéis e funções no corpo social e a conduta dos homens seguiria à risca as apreensões dessas regras permeando a virilidade, o desapego emocional, a função de bom marido, provedor da família entre outros. Logo, o simbolismo da masculinidade irá desembocar numa homofobia internalizada contra aqueles que, sexualmente, destoam dos prazeres e desejos heterossexuais. Vale ressaltar que o machismo está presente, inclusive, em muitos grupos e

comunidade LGBTs. Ou seja, grupos de minorias reafirmando a própria condição que em muitas das vezes o oprimem.

Outra cena fundamental da telenovela para a materialização da homofobia e comprovação do armário televisivo aconteceu em uma sequência clara de discurso de ódio⁹⁰. Leila e Rafaela trabalhavam no ateliê de moda onde as duas aperfeiçoavam a criação de um vestuário, enquanto conversavam sobre a condição de Marta e seu relacionamento de aparência. Leila confessa ter admirado a coragem de Rafaela em proteger Marta das ofensas de César em jantar oferecido por eles. Durante o diálogo, elas ouvem o esbravejar de uma senhora vindo da recepção. Ambas se encaminham para o local e encontram a personagem da atriz Suely Franco repreendendo a filha que trabalha com a estilista e a ex-modelo. A senhora afirmava que a filha não poderia trabalhar num ambiente promíscuo, pois afrontava os valores e gerava vergonha para a família. Rafaela, no entanto, questiona a atitude da senhora em seu próprio estabelecimento. Em determinado ponto da discussão, a senhora exaltada externaliza a seguinte ideia: “O que é isso pergunto eu. Mas que mulher é você que acha que pode me dizer o que eu faço e deixo de fazer com a minha filha?”. Em nenhum instante Rafaela provoca a mãe de sua assistente e quando a senhora tenta a ofender com uma agressão verbal direta, um xingamento, Rafaela expulsa do estabelecimento. A senhora então retruca: “Imagina só o que é que as duas não estavam fazendo lá dentro”. Leila, que durante a discussão apenas observou, se intromete e adverte a mãe da funcionária.

A cena termina com a saída da mãe e da filha do local e os outros funcionários voltam a trabalhar normalmente. Essa sequência pode ser considerada um marco de homofobia explícita, sem considerar a explosão do shopping, durante todo percurso das duas personagens na telenovela. É preciso lembrar que as duas ficaram apenas 1 mês e meio no ar. Especificamente, no trecho acima fica notório que o discurso que a senhora utilizou durante a discussão perpassou por dois elementos morais: a exclusão do Outro feminino e a depravação relacionada à lesbianidade. No primeiro caso, a senhora desmerece e desqualifica a figura feminina da lésbica ao questionar sua feminilidade e sua “capacidade” de ser mulher. Ao realizar esse movimento, ela institui e valoriza o feminino de acordo com a orientação sexual⁹¹. Para a senhora, a relação entre as próprias mulheres também é pautada por um poder que age na configuração do gênero binário e que este tem de estar de acordo com os desejos e

⁹⁰ Ver: Torre de Babel_2.

⁹¹ Nos estudos feministas é intensa a discussão sobre os conflitos entre os grupos mais radicais de mulheres que desconsideram as lésbicas como integrantes do movimento. A justificativa é de que as lésbicas buscam em suas relações amorosas um papel masculino. Assim, a questão da feminilidade se volta para a atitude sexual, ou seja, a mistificação de quem é ativa e quem é passiva durante o sexo. De certa forma, essa alusão à figura masculina desmerecia as lésbicas.

os papéis dos sujeitos nas sociedades. Na perspectiva de Judith Butler, a personagem da atriz Suely Franco reproduz apenas os efeitos da matriz heterossexual e heteronormativa das sexualidades e dos gêneros. A teórica afirma

Considere o fardo dos “problemas de mulher”, essa configuração histórica de uma indisposição feminina sem nome, que mal disfarça a noção de que ser mulher é uma indisposição natural. Por mais séria que seja a medicalização dos corpos das mulheres, o termo também é risível, e rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo. Sem dúvida, o feminismo continua a exigir formas próprias de seriedade. (BUTLER, 2003, p.8)

Essa indisposição natural que Butler reitera está associada aos dispositivos e códigos que fazem os gêneros e o sexo estruturas fixas e rígidas, portanto, naturais. Curioso notar é que a medicalização dos corpos das mulheres que a teórica alude foi estilizada durante séculos pelo patriarcalismo que se torna uma verdade a ponto de as próprias mulheres reproduzirem esse poder sobre as outras. E para com as lésbicas, o estereótipo do masculino, o papel da virilidade e a perspectiva da ausência de uma passividade as tornam semelhantes aos homens, para essas mulheres mais conservadoras. Quando a TV generalista exhibe em horário nobre uma cena como essa que demonstra claramente o embate entre o preconceito e a diversidade através das figuras das mulheres, a TV cumpre sua função de promover a reflexão. Ela ameniza e mascara, até certo ponto, os efeitos que o armário televisivo impregna na telenovela. Quando milhões de telespectadores têm a oportunidade de ver a violência demarcada pela fala da senhora à duas lésbicas, a TV, a emissora e o próprio gênero se tornam porta-vozes de uma comunidade em que só no ano de 2016 cerca de 340 LGBTs morreram por sua orientação sexual⁹², além da necessidade do debate feminista. Evidente que anos depois, através do personagem Félix da telenovela *Amor à Vida*, cenas transgressoras foram exibidas ao público. Ou seja, se o fim de Leila e Rafaela foi aprovado pelo público e por instituições conservadoras, em 2013/2014 Félix foi reverenciado pela audiência. Tal fato demonstra uma mudança de postura do público com relação à assuntos e temas como sexualidades e também a própria forma como a TV Globo trata atualmente sobre o assunto por meio da telenovela.

A depravação relacionada à lesbianidade claramente na fala da senhora pela suposição de que as personagens lésbicas estariam transando no escritório reflete que indivíduos LGBTs frequentemente são relacionados para com as disposições da perversão e da obscenidade. A

⁹² Ver: <http://www.folhape.com.br/noticias/noticias/brasil/2016/12/29/NWS,12148,70,450,NOTICIAS,2190-NUMERO-HOMICIDIOS-PESSOAS-LGBT-PODE-SER-RECORDE-2016.aspx>

heterossexualidade compulsória impõe normas que criam uma cultura sexual também de privilégios. Ou seja, cria-se um projeto de normalização que institui autoridade e decoro sexual. Estes estariam atrelados à repulsa com as sexualidades que desestabilizariam essas normas heteronormativas. E a abjeção dessas sexualidades “desviantes” seria marginalizada e encarada como um ato pecaminoso, um crime, uma malícia. O fundamentalismo desse pensamento é atravessado pelas noções também de sanidade, logo, o desvio aqui não seria somente sexual, mas psicológico. A incapacidade de distinguir o certo do errado e, principalmente, a ética do público e do privado que os conservadores atribuem aos LGBTs são evidenciados na libertinagem, no assédio moral e na visibilidade das relações LGBTs. Supor ou sugerir que as lésbicas estavam praticando atos sexuais no escritório em pleno exercício do trabalho é supor a homossexualidade como algo devasso, um vício. Tal suposição, pode ser definida como um diagnóstico, um afrontamento da vida íntima e a humilhação dos prazeres distintos do Outro.

O incômodo que as personagens geraram na época espantou não somente o próprio autor como a TV Globo. Antes mesmo de a telenovela estrear o público açoitou com inúmeras manifestações de rejeição às personagens. Um exemplo é a prática da pesquisa de opinião que a emissora comumente realiza antes, durante e após suas produções para investigarem os locais de sucesso e fracasso das mesmas. A emissora recebeu, de acordo com a matéria divulgada no jornal *Folha de São Paulo*, em 3 de maio de 1998⁹³, diversos telefonemas de telespectadores que, antes mesmo da telenovela ser exibida, não se conformavam com a presença de homossexuais no horário nobre da emissora. Isto pode apontar que em muitos casos o *feedback* dessas pesquisas pode alterar o rumo das tramas e o grau de visibilidade de certos personagens. Em *Torre de Babel* isso se concretizou e a explosão do shopping no qual Leila e Rafaela estavam. Foi um recurso estilístico, uma estratégia de contenção à baixa audiência, ao boicote de esferas conservadoras da sociedade brasileira e rejeição do público para com as personagens. Essa estratégia foi utilizada em comum acordo pelo autor e pela emissora.

Em diversas entrevistas, Silvio de Abreu reafirmou que a morte de pelo menos uma das duas personagens na telenovela foi algo que o autor já havia pensado e escrito a sinopse. Inicialmente, a morte de Rafaela já estava prevista. Após a morte dela, Leila se aproximaria de Marta (Glória Menezes) e as duas desenvolveriam uma relação de cumplicidade e carinho. Assim, o autor pretendia abordar a relação de amizade entre mulheres homossexuais e

⁹³ Ver: ANEXO C.

heterossexuais. No entanto, a imprensa, através das revistas e jornais de fofocas divulgaram que com a morte de Rafaela, Leila se apaixonaria por Marta e as duas viveriam uma romance, uma relação amorosa. Em entrevista, Silvio de Abreu afirma

E a imprensa também começou a explorar muito esse lado, dizendo que haveria cena de sexo. Nós tivemos um problema sério em relação à audiência que, com medo do que lia no jornal, deixou de assistir à novela. Inutilmente, eu garantia nas entrevistas que isso não iria acontecer, assegurava que as donas de casa não veriam nenhuma cena de sexo entre aquelas mulheres e, principalmente – o que era o grande medo delas -, não haveria nenhuma cena de sexo entre a personagem da Glória Menezes e a da Silvia Pfeifer. [...] Mas a história tomou um vulto tão grande que as donas de casa ficaram perplexas com a idéia de ver a Glória Menezes namorando a Silvia Pfeifer. A morte de Rafaela e Leila, as duas unidas, foi a melhor solução. (ABREU, 2008 *apud* Memória Globo p.314-315)

O trecho da entrevista de Silvio de Abreu revela pontos conflituosos e reflete, de fato, a presença do armário televisivo em muitos níveis. Primeiramente, o autor critica a forma como a imprensa divulgou os fatos e polemizou algo que não estava previsto para a trama. Controlar a reação que desencadeara após espetacularização da sexualidade das personagens garantiria a autenticidade das revistas e jornais da época, mas ao mesmo tempo comprometeria o enredo e o desenrolar da história. Isto demonstra a força lucrativa que a telenovela tem e pode gerar para a indústria do entretenimento. Mas também expõe como existe, por parte do autor e da emissora, um esforço de idealização sobre o público de telenovela: majoritariamente composto pelas donas de casa ainda no final da década de 1990. Compreender que a telenovela ainda é um produto dito “feminino” no início dos anos 2000 é ignorar o próprio projeto da TV generalista de abarcar telespectadores diversos e múltiplos em suas culturas e experiências. Além disso, é desprezar toda renovação do gênero, da linguagem e das representações, dos mecanismos de intimidade propostos pelas histórias, especialmente no horário nobre da TV Globo. Esse carência de pensamento por integrantes da própria emissora, inclusive pelo autor da telenovela em questão, reforça o armário televisivo como um local de moralidade e manutenção do patriarcalismo.

Outro aspecto relevante do depoimento do autor é a inquietação e reprovação do público com um possível romance entre Leila e Marta. O amor entre as duas personagens poderia nem se consolidar e o alarde realizado pela mídia adiantou a reação dos telespectadores que censurou ferrenhamente essa possibilidade. Na trama, César (Tarcísio Meira) era casado com Marta, mas os dois viviam um relacionamento em crise e de traições constantes. Nesse contexto, o *star system*, como um código televisivo, tornou paradigmático o

destino das personagens lésbicas. Fora da ficção, os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes são casados há mais de 50 anos e considerados um dos casais símbolo da TV brasileira. Os dois já atuaram juntos em diversas produções, inclusive como casal. Em *Torre de Babel*, os atores também foram marido e mulher numa trama repleta de desavenças. O importante de ser analisado aqui é a confusão entre atriz e personagem, a inadmissibilidade de uma atriz heterossexual consagrada de interpretar uma personagem lésbica. O *star system* condiciona esse sistema e autoriza determinados corpos e sujeitos a executarem tais papéis. O imaginário do público foi ao longo dos anos preparado e cristalizado para enxergar o casal como um símbolo do matrimônio e da estabilidade afetiva e amorosa – heterossexual. Caso a personagem de Glória Menezes flertasse com Leila, a fantasia e o glamour da heteronormatividade, evidente no relacionamento duradouro do casal, e o *status* de uma das melhores atrizes da TV brasileira, seriam decepcionantes.

As imagens sexuais podem ser simplesmente fetichistas no sentido de serem uma elevação das superfícies eróticas/sensuais (pele, couro, cetim etc. Sendo 'mais como a pele do que a pele'); ao mesmo tempo, relaciona a mulher à outras imagens de força e riqueza (como por exemplo, tecidos caros, relação com a arte, alta costura, lazer, etc). Ela pode assim ser vista como um exemplo de riqueza (que o espectador em sua fantasia possui), ou como algo que pode ser obtido através da riqueza.⁹⁴ (DYER, 1998, p.28)

O imaginário sexual do público para com os atores pertencentes do *star system* evoca a capacidade que os telespectadores têm de relacionar as celebridades num ideal perfeito. Ao romantizar os atores, o público realiza o choque entre experiências, convenções e discursos e os coloca num pedestal intocável de mudança. A ideia fetichista de Richard Dyer torna-se uma fator interessante para analisar a posse que público tem da estrela e como a esta são atribuídas imagens referentes à riqueza, beleza e também heterossexualidade. Não só a heterossexualidade das celebridades tem de ser reafirmada como a performance dentro e fora da ficção tem de estar de acordo a um propósito estigmatizado. A performance da *star* heterossexual tem de ser uma consistente referência ao casamento: possuir atributos femininos claros; ter relações afetivas com um homem bonito e sexy; e não causar dúvida ou questionamento a sua sexualidade. O teórico Edgar Morin (1989) ao explorar a figura da estrela afirma que a celebridade hollywoodiana é sexy, porém ela não vive sexualmente. Para ele, a celebridade americana é a representação da plenitude feminina, mas que deixa de lado

⁹⁴ Tradução livre. “Sexual imagery may be fetishistic simply in the sense of being a heightening of erotic/sensual surfaces (fur, leather, satin, etc. being 'more like skin than skin'); at the same time it also links the woman to other images of power and wealth (e.g.fur, etc. as expensive fabrics; frequent linkage to Art, haute couture, leisure, etc.). She may thus be seen as an example of wealth (which the viewer in his fantasy possesses), or as being something that can be obtained through wealth.”

sua eroticidade, que mascara seus desejos íntimos e jamais os expõe para o público. Ao mesmo tempo, essa mulher é a diva, a mãe e a irmã mas nunca a prostituta, a amante ou a lésbica. A persona que o *star system* construiu para a atriz Glória Menezes é análoga às reflexões de Morin sobre as *stars* hollywoodianas. Se em Hollywood, as estrelas estão no mais alto patamar de idealização e divindade, o que elas vivem é um misto de amor espiritual e sexual que só encontra no par romântico ideal. Especificamente, no caso da atriz brasileira, tal fato é caracterizado pela figura de Tarcísio Meira, um dos maiores galãs da TV brasileira. Um homem sensível que em todas as aparições públicas demonstrou amor e respeito por Glória e seu trabalho. Tarcísio Meira, então, surge para garantir a aparência mítica e heterossexual de Glória Menezes: “uma espécie de grande Vênus mítica, ou um divinização do eterno feminino” (MORIN, 1989, p.155)

Em uma entrevista antes da estreia da telenovela para o programa *Jornal Hoje* da TV Globo⁹⁵, as atrizes Silvia Pfeifer e Christiane Torloni revelam que antes mesmo de a telenovela ir ao ar elas foram afligidas pelo preconceito. Silvia relata que tinha um contrato quase fechado com uma empresa e que quando o perfil de sua personagem foi divulgado, o patrocinador rescindiu o contrato, pois não gostariam de vincular o produto com um personagem, até então, polêmico. Este acontecimento é o exemplo de como um canal de TV precisa estar alinhado com as grandes empresas de publicidade, visto que é um relacionamento lucrativo recíproco, e também demonstra como atores podem sofrer repressões e impactos nas suas vidas profissionais em decorrência de experimentar papeis que não sejam os mocinhos protagonistas da telenovela – perfil que mais agrada em termos de publicidade.

Nesta mesma entrevista, o distanciamento do estereótipo da lésbica masculinizada fica evidente. As duas personagens são vaidosas, se vestem com roupas, ditas femininas, e pertencem a classe alta da sociedade. Para a atriz Christiane Torloni, elas não precisam se masculinizar para expor o amor lésbico, pois essa condição heteronormativa é introjetada nas sociedades como sendo um padrão para as lésbicas, que valida o imaginário das “sapatões caminhoneiras” e que constrói uma única possibilidade de representação dessas mulheres. Assim, *Torre de Babel* foi até certo ponto ousada em não materializar personagens estigmatizadas, pois a telenovela se diferenciou de outras em sua “fase televisiva”, discutida no capítulo anterior. A telenovela integra a 4ª fase, fase da pulverização 1990-2000, quando

⁹⁵ Ver: Torre de Babel_3, a partir de 00:01:47.

houve a proliferação de relacionamentos entre LGBTs inseridos nas tramas e a presença de inúmeros personagens gays e lésbicas cômicos.

O choque do público foi fator crucial para as mudanças na trama, não somente para com as personagens lésbicas. Outros personagens que não foram bem aceitos na telenovela foram mortos ou desapareceram com a explosão do shopping, como foi o caso do dependente de drogas Guilherme (Marcelo Anthony) e do pai de família agressivo e violento Agenor (Juca de Oliveira). Deste modo, os personagens que incomodaram foram aqueles que representaram a discussão de assuntos tabus na TV generalista através de *Torre de Babel*. Em uma cena anterior a explosão do shopping⁹⁶, Leila e Rafaela estavam apreensivas. O diálogo do casal reflete o medo das duas para com seus futuros e as circunstâncias que a força do “maldito preconceito”, como afirmou Rafaela nesta cena, pode interferir até mesmo no percurso de um personagem numa telenovela. Essa cena é intencionalmente simbólica e evidencia o desconforto do autor e da emissora para com o destino das personagens. Nesse exato momento, o diálogo das personagens extrapola os níveis da ficção e converte-se na voz de uma equipe, de um canal e também de uma empresa decepcionada com os rumos que Rafaela e Leila foram submetidas a ter. Contudo, o próprio preconceito da sociedade as exclui e fortificou o preconceito no interior da trama.

Portanto, há quase vinte anos atrás, a telenovela *Torre de Babel* foi paradigmática em muitos aspectos. Desde a intenção de introduzir personagens que exponham moralidades da sociedade brasileira até representar sem estereótipos personagens lésbicas que sofreram com a rejeição do público. A telenovela compreendeu polêmicas ao longo de sua exibição e o armário televisivo abreviou a trajetória de Leila e Rafaela na trama. Os índices de audiência foram o termômetro para a TV Globo decidir e antecipar o fim das personagens. A estratégia de explodir o shopping com personagens incômodos, firmada num acordo entre o autor Silvio de Abreu e a emissora, reflete as fronteiras e os limites do aceitável para com sujeitos LGBTs. A brecha de 1 mês e meio em que personagens tiveram para se expor não suportou a pressão e o pudor de esferas conservadoras. *Torre de Babel* é alusiva a um conto que data a Antiguidade, no qual a civilização construiu uma torre enorme para alcançar os deuses. No entanto, os deuses não aceitaram a ganância e a cobiça dos homens e derrubaram a torre. A semelhança do conto para com a telenovela está justamente nas características dos mortais: os próprios homens não aceitaram as diferenças, não aceitaram o Outro. Logo, as práticas preconceituosas fizeram do armário televisivo um fato, este que reafirmou a presença da

⁹⁶ Ver: Torre de Babel_4.

heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade na TV generalista brasileira através da morte do casal de lésbicas.

4.3 Análise: *Amor à Vida*

A telenovela *Amor à Vida* estreou na TV Globo no dia 20 de maio de 2013 na faixa das 21 horas. Escrita por Walcyr Carrasco e com direção de Mauro Mendonça Filho, a telenovela narra a história da família paulista Khoury composta pelo patriarca César (Antonio Fagundes), sua esposa Pilar (Susana Vieira) e os filhos Paloma (Paolla Oliveira) e Félix (Mateus Solano). A família, até então, é tradicional e de classe média alta, mas todos velam segredos, mágoas e traições. César é diretor-presidente de um dos mais renomados hospitais do país e é respeitado tanto por sua competência como pelo zelo para com sua família, pois é visto como um bom marido e bom pai. Vive um relacionamento de décadas com Pilar, uma ex-dermatologista que abandona a carreira para se dedicar à casa e a criação dos filhos. No entanto, ao longo do casamento, César possuiu diversos relacionamentos extra-conjugais, todos perdoados pela mulher que sob a justificativa de amá-lo, não queria perdê-lo. Em relação aos filhos, é evidente que Pilar possui por Félix um afeto bem mais intenso do que por Paloma, enquanto César projeta na filha toda sua admiração.

A princípio, o drama familiar, base das narrativas de telenovelas, será o ambiente adequado para os conflitos de uma família instável e carregada de ciúmes e ambição. A moralidade intrínseca ao melodrama, na qual todos os personagens têm claramente seus papéis definidos no interior das histórias, impulsionará durante toda a telenovela os dramas e os amores, principalmente na relação entre Félix e César. Não cabe aqui aprofundar a trama em todos os aspectos de seus personagens principais, logo, a seleção das sequências será centralizada na discussão sobre a trajetória do personagem homossexual vivido pelo ator Mateus Solano. Logo na primeira semana em que a telenovela estava no ar, foi exibida uma cena emblemática⁹⁷ de “saída do armário”, no qual Félix, que até então mantinha um relacionamento com Edith (Bárbara Paz) - os dois possuíam um filho -, chega em casa depois do trabalho e avista Edith nua na cama e traços evidentes de traição, como a roupa íntima de outro homem. O casal discute e Félix com raiva sai do quarto para ter o jantar com o resto da família. Enquanto todos estão sentados à mesa, Félix transparece sua fúria contra Edith e a expulsa de casa, bem como também sua sogra. Sem entenderem a situação, seus pais o

⁹⁷ Ver: *Amor à Vida_1*.

questionam sobre o motivo da briga e o porquê dele querer se separar da esposa. Neste instante, Edith chega à sala de jantar e confessa para toda a família que Félix é gay. O silêncio se instaura e com receio da repressão do pai Félix nega, alega que Edith está inventando e que a acusação dela é um pretexto para justificar a traição que cometera. A personagem de Bárbara Paz exprime para todos sua necessidade de querer “um homem de verdade”, pois estava cansada dos maus tratos e descaso de Félix durante todo o casamento. Félix exaltado continua a afirmar que é uma invenção de Edith, uma vingança e profere contra a mulher ofensas como “vagabunda”, “ordinária” e “falsa”. Em certo momento, Pilar defende o filho alegando que não teria cabimento aceitar a traição da esposa, enquanto Paloma adverte da necessidade deles discutirem em privacidade a relação. Enquanto Paloma discursa, César a interrompe dizendo que gostaria de esclarecer a situação naquele instante, que gostaria de saber da verdade. Edith, então, possui provas de que Félix é gay: ela contratara um detetive particular que tira fotos comprometedoras de Félix em momento de afeto com outros rapaz, porém, antes revela que César, praticamente, a “empurrou para os braços” de seu filho, pois tinha medo de que ele fosse gay. Novamente, Félix condena a atitude de Edith afirmando que era golpe dela, mas agora ele se sente humilhado também pelo pai. A sequência se encerra com Félix agredindo com um tapa Edith e com a promessa de uma conversa séria entre César e o filho.

Primeiramente, o que chama atenção nesta passagem é, obviamente, a exposição da intimidade, do desejo e da privacidade. A vingança de Edith é evidenciada pelo poder da confissão do Outro, ou seja, a vingança de Edith se sobrepõe a qualquer direito de Félix de ele mesmo revelar, ou não, sua homossexualidade. O silenciamento de Félix é acompanhado pela suposta superioridade da “mulher heterossexual enganada” e a condição automaticamente de Félix torna-se marginalizada. Os limites do público e do privado, da revelação e da preservação são o regime que regula o armário das convenções sociais sobre os gêneros e as sexualidades. Nessa circunstância da telenovela, o segredo não pertence àquele que o guarda, mas sim àquele que o quer revelar, justamente, porque a sexualidade é uma construção social, política, cultural e econômica. Assim, o privilégio sobre o Outro é adquirido no momento em que este passa a desestabilizar a norma, no caso, a heterossexualidade compulsória. A curiosidade é uma motivação para as dinâmicas sociais, logo, é uma forma de vigilância e punição, aludindo à Michel Foucault. Posto isso, percebe-se que o armário da sexualidade nunca foi um lugar seguro da intimidade, pois a desconfiança causa a instabilidade do sigilo. A necessidade do assumir-se, do confessar, é um mecanismo que controla a vida dos que

habitam o armário e que está em consonância com a ligação direta entre sexualidade, sexo, genitais e identidade de gênero. E a ligação entre esses elementos exige do indivíduo uma performance coerente com as funções estáveis dos binarismos. Ao refletir sobre a possibilidade de uma epistemologia do armário, a teórica Eve Sedgwick garante

Ao lado desses pares epistemologicamente carregados, e às vezes através deles, condensados nas figuras do “armário” e do “assumir-se”, essa crise específica de definição marcou por sua vez outros pares tão básicos para a organização cultural moderna, como masculino/feminino, maioria/minoria, inocência/iniciação, natural/artificial, novo/velho, crescimento/decadência, urbano/provinciano, saúde/doença, mesmo/diferente, cognição/paranoia, arte/kitsch, sinceridade/sentimentalidade e voluntariedade/dependência. Tão espalhada tem sido a mancha dispersa da crise do homo/heterossexual que discutir quaisquer desses índices em qualquer contexto, sem uma análise anti-homofóbica, acabaria, talvez, por perpetuar compulsões implícitas em cada um deles sem o saber. (SEDGWICK, 2007, p.29)

Assim, a própria existência do armário é uma violência simbólica de falsa proteção, uma zona de salvaguarda que pode ser violada a qualquer momento, por qualquer pessoa que insulte ou exija resposta para supostos questionamentos. O *closet*, então, não é um espaço de escolha, mas sim uma imposição, seja para entrar nele, seja para sair. Isto está diretamente relacionado com a ideia da legibilidade dos gêneros, do sexo, dos corpos e das sexualidades, pois como Sedgwick evidencia, é um requisito para a organização cultural. A leitura do Outro não pode nunca permear a dúvida, pois tem de ser binária, heteronormativa, dicotômica e excludente. Contudo, o armário é a materialização da opressão para a simplificação da significação social dos sujeitos e seus prazeres nas relações de poder.

Sair do armário é também uma forma de resistência perante a repressão homofóbica, mas em certos ambientes heterossexistas “‘assumir-se’ pode significar a expulsão de casa, a perda do emprego ou, em casos extremos até a morte” (MISKOLCI, 2009, p.172). A “tragédia” da auto revelação desemboca no efeito punitivo realizado por Edith através da exposição pública da orientação sexual de Félix diante da família, diante de um pai que condena a homossexualidade e que se desaponta com a fratura da masculinidade do filho por ele ser gay – que exemplifica o desprezo de César com Félix desde a infância do filho. A teórica Judith Butler (2003) ao analisar as operações de subordinação dos sujeitos afirma que essa condição ultrapassa a colonização masculinista e é evidenciada também nas relações heterossexista, de classe e de raça.

Certamente, o campo do poder em parte estruturado pelo gesto imperializante de apropriação dialética excede e abrange o eixo da diferença sexual, oferecendo um

mapa de interseções diferenciais que não podem ser sumariamente hierarquizadas, nem nos termos do falocentrismo, nem nos de qualquer outro candidato à posição de “condição primária da opressão”. Em vez de tática exclusiva das economias significantes masculinistas, a apropriação e a supressão dialética do Outro são uma tática entre muitas, centralmente empregada, é fato, mas não exclusivamente a serviço da expansão e da racionalização do domínio masculinista. (BUTLER, 2003, p.34)

O que Butler quer expressar é que a opressão é multilateral, ou seja, é exercida em diversos níveis sob o pretexto da masculinidade – e nos meios de comunicação não é diferente, principalmente, com a popularidade da televisão e da telenovela no Brasil. Nesse contexto, ela se refere diretamente à opressão dos homens sobre as mulheres, mas a reflexão suscitada se relacionada com a reação do pai para com Félix, visto que a relação está condicionada nas consequências que sua homossexualidade pode trazer para o *status* tradicional de sua família e, certamente, como isso afetará todas as esferas da mesma. Assim, a masculinidade é um pretexto para uma decepção em cadeia de César. O atravessamento da dominação masculina constrói socialmente os discursos heteronormativos e homofóbicos e escancara como a masculinidade é o efeito de uma pedagogia naturalista e essencialista tanto para os próprios homens quanto também para as mulheres. Quando Edith se justifica afirmando que sentia necessidade de um homem de verdade, ela reitera as práticas pedagógicas que instituem a masculinidade como um mito ou seja, “estrutura o masculino de maneira paradoxal e inculca nos pequenos homens a idéia de que, para ser um (verdadeiro) homem, eles devem combater os aspectos que poderiam fazê-los serem associados às mulheres.” (WELZER-LANG, 2001 p.462). Portanto, gostar de outro homem seria um desses aspectos.

Na cena após a revelação da homossexualidade de Félix⁹⁸, César está em seu escritório e o filho procura o pai para conversar. Os dois discutem sobre a orientação sexual de Félix e César expressa sua decepção ao saber que o casamento com Edith (planejado por ele) não deu vingou. A todo custo, o filho tenta explicar que o fato de ele ser gay não é uma escolha, mas sim algo ele não controla. Expressões proferidas por César como “tendência”, “garanhão”, “homem com H maiúsculo” e frases como “Você não foi suficiente para sua mulher” ou “Antes de conhecer sua mãe eu tive todas as mulheres que quis” revelam o preconceito e o machismo que permeia e irá permear a relação dos dois até o final da telenovela. Repetidamente, esses termos buscam reafirmar uma condição heterossexual na qual Félix não consegue mais validar. A norma e a conduta masculina e, principalmente, o objetivo de assegurar a masculinidade, a virilidade e o poder sobre as mulheres e outros homens era o

⁹⁸ Ver: Amor à Vida_2.

desejo de César para Félix. A “casa dos homens”, o local de permissão da exaltação da masculinidade, que César habitou não é o mesmo espaço que Félix frequenta e as consequências da ameaça, da rejeição e exclusão é um processo natural para aqueles homens que se desviam da pedagogia heterossexual masculina. É interessante perceber que a fala de César a todo instante está ligada diretamente como o desempenho sexual e a importância do falo para as relações íntimas e sociais. Ao desqualificar Félix por seus trejeitos e bordões como “papi” e “mami poderosa” – modo no qual o filho se referia à ele e à Pilar – o nojo de César está na externalização, no constrangimento que a sensibilidade e a doçura de Félix se aproximam de uma suposta fragilidade e meiguice feminina. De modo algum, para César, Félix poderia ser associado à características femininas, pois “o sujeito, entendido como uma fantasia de autogênese, é sempre já masculino” (BUTLER, 1998, p.18), o que conduz a compreensão de que a masculinidade é um reduto de muitos privilégios para sempre em relação à um Outro marginalizado e inferior. Logo, a potência masculina heterossexual pode ser reduzida a uma também vulnerabilidade, na qual é necessário reiterar sua posição hegemônica frente às mulheres, aos LGBTs e *queer* e se distanciar dos estereótipos que legalizam a visibilidade destes sujeitos “desviantes”.

A eficácia dos estereótipos reside na forma como eles invocam um consenso. Os estereótipos proclamam: ‘Isto é o que todos - você, eu e nós - pensamos que membros de tais e tais grupos sociais são como’, como se esses conceitos desses grupos sociais fossem espontaneamente alcançados por todos os membros da sociedade de forma independente e isoladamente. O estereótipo é levado a expressar um acordo geral sobre um grupo social, como se esse acordo surgisse antes e independentemente do estereótipo. No entanto, na maioria das vezes, é a partir de estereótipos que obtemos nossas ideias sobre grupos sociais. O consenso invocado pelos estereótipos é mais aparente do que real; em vez disso, os estereótipos expressam definições particulares da realidade, com avaliações concomitantes, que por sua vez se relacionam com a disposição do poder dentro da sociedade.⁹⁹ (DYER, *apud* MARRIS; THORNHAM, 1999, p.3)

A rejeição de César para com Félix atravessa os estereótipos de gêneros e a identidades. Até então, Félix era um gay discreto em suas relações amorosas, mas expansivo em suas expressões, trejeitos e modo de falar. Encarando os estereótipos como subtextos, estes são mecanismos de fácil acesso, compreensão e identificação, pois servem de

⁹⁹ Tradução livre. “The effectiveness of stereotypes resides in the way they invoke a consensus. Stereotypes proclaim, ‘This is what everyone -- you, me and us -- thinks members of such-and-such a social group are like’, as if these concepts of these social groups were spontaneously arrived at by all members of society independently and in isolation. The stereotype is taken to express a general agreement about a social group, as if that agreement arose before, and independently of, the stereotype. Yet for the most part it is from stereotypes that we get our ideas about social groups. The consensus invoked by stereotypes is more apparent than real; rather, stereotypes express particular definitions of reality, with concomitant evaluations, which in turn relate to the disposition of power within society.”

conveniência a legibilidade dos signos ao mesmo tempo em que possibilitam detectar, julgar e refutar esse comportamento. Todavia, os estereótipos se tornam um padrão de referência, um olhar sobre grupos, comunidades e pessoas e, antes de tudo, evocam um consenso que almeja a naturalidade das coisas. Assim, os estereótipos são elementos que fazem parte do jogo das relações de poder nas sociedades, pois endereçam aos sujeitos avaliações sobre aquilo que são e criam uma condição especial para sua existência. Para o teórico Homi Bhabha, os estereótipos são uma violência epistemológica, pois induzem processos de subjetivação que vão criar imagens positivas e negativas. No caso dos LGBTs, o patriarcado burguês heterossexual instituiu uma visão negativa dos gays e lésbicas nos diversos meios de entretenimento, especialmente na TV, sob uma normatividade política – condicionada pelo armário televisivo, por que não? Porém, a resistência desses sujeitos é iniciada pela compreensão dos mecanismos que vão torná-los visíveis nas tramas e potencializar os estereótipos como algo eficaz para a narrativa. No entanto, como Bhabha afirma em suas análises sobre o colonialismo “Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência...” (BHABHA, 1998, p.106).

Contudo, quando Walcyr Carrasco, os diretores da telenovela e o ator Mateus Solano percebem, conscientes ou não, que é no próprio estereótipo que Félix poderá alcançar sua redenção, o personagem é legitimado pelo seu humor, por sua ironia e são estes fatos que irão amenizar os efeitos de suas maldades no futuro – e a porta do armário televisivo mais uma vez fica entreaberta para a transgressão. Em uma cena antológica da telenovela¹⁰⁰, Félix após um longo período de perdas e decadências sociais, está no subúrbio, abrigado por Márcia (Elizabeth Savala), uma mãe solteira que ganha a vida vendendo *hot dog* nas ruas de São Paulo. Inicialmente, de óculos escuros para ninguém o reconhecer, ele se liberta da proteção conservadora e realiza uma performance cômica para ajudar Márcia a vender seus sanduíches. Completamente estereotipado, afeminado, a “bicha má” apelido usado na trama, fica confortável e afronta o preconceito assumindo ser o que é, libertando-se dos olhares repressores de homens que o assistem. Curioso perceber como as emissoras de TV generalistas brasileiras se acomodaram nos estereótipos dos homossexuais e como um gênero televisivo tão popular quanto a telenovela enfraquece muitas vezes as mensagens e subversões LGBTs ao exibir somente personagens estereotipados. Os estereótipos são usados

¹⁰⁰ Ver: Amor à Vida_3.

constantemente como uma construção estética que visa potencializar a interpretação, comumente, cômica desses personagens LGBT, pois o humor é uma estratégia para a aceitação pelo público.

Outro fato que chama atenção nesta cena entre César e Félix é a persona televisiva presente na figura do ator Antonio Fagundes, um dos grandes e maiores atores da TV brasileira. Através de uma carreira marcada por personagens intensos, galãs, bons moços e vilões, Fagundes em *Amor à Vida* demonstra sua versatilidade interpretando um dos personagens mais complexos e conservadores nas telenovelas da TV Globo que já teve oportunidade de trabalhar. Por meio de uma carreira iniciada no teatro amador e produções bem sucedidas no cinema ao longo dos anos, Antonio Fagundes se tornou um dos atores mais disputados da TV Globo. Sua ampla projeção nacional através das telenovelas o fez ser reconhecido por suas atuações intensas e viscerais, como por exemplo o descendente de italianos Antônio Mezenga em *O Rei do Gado* (Benedito Ruy Barbosa, 1996-97, TV Globo). O crítico Yan Michalski (1932-1990) traduz Fagundes como uma figura notavelmente sedutora e que é capaz de habitar os mais diversos espaços, pois é um ator “suficientemente versátil para atuar com igual rendimento em drama e em comédia, em textos clássicos ou modernos, e fazendo papéis de características físicas e emocionais bastante diversificados” (MICHALSKI, 1989)¹⁰¹. No entanto, o personagem César de *Amor à Vida* demonstra a autoridade e o poder que um ator consagrado tem de influenciar discursos e pensamentos, principalmente, para o público. Os possíveis conflitos entre a vida pública e a privada desencadeados pelo *star system*, condicionam as grandes estrelas como um produto fabricado pela mídia, a partir de sua exposição, de seus personagens e histórias que eles contam em suas tramas. Se Antonio Fagundes é um dos galãs mais cobiçados da emissora, é porque foi moldado para ser como tal, reverenciado por papéis de boa conduta, bons modos, galanteador, o herói e o sensível. Esse comportamento tem de estar em consonância com suas práticas enquanto ser humano fora das ficções e autentica discursos, por suas vezes, autoritários e patriarcais como os do pai de Félix. Para Edgar Morin, este processo é uma consequência da constituição do *star system*, pois

“A fabricação das estrelas é um fator primordial na indústria do filme.” Indicamos acima que uma autêntica produção em série absorve belas moças descobertas pelo *talent scout*, racionaliza, uniformiza, seleciona, se descarta das peças defeituosas, burila, monta, dá forma, lustra e enfeita – isto é, *faz* estrelas. O produto manufaturado é submetido aos últimos ensaios, filmado e lançado. Ainda que triunfe

¹⁰¹ Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15050/antonio-fagundes>

no mercado, permanece sob o controle da indústria: a vida privada da estrela de cinema é pré-fabricada e racionalmente organizada. (MORIN, 1989, p.75)

Desse modo, a fabricação da estrela da telenovela influencia os telespectadores, pois estes colocam os atores num molde, num espectro divino, absoluto e de verdades. Assim, quando César rejeita Félix e articula seu preconceito aos homossexuais e seu descontentamento pelo filho ser gay, ele cria situações naturais replicando opressões veladas de estrelismo e, concomitantemente, esse personagem centraliza todo aspecto moral e de decência que o patriarcado burguês impõe. Os personagens mais distantes da vertente cômoda de Antonio Fagundes, submetido a essa lapidação do galã, são fisicamente e psicologicamente massivos (Dyer, 1998) e ficam à vontade para destilar posicionamentos e discursos de ódio e homofobia nas tramas que habitam, pois há uma permissão que só o *star system* garante para esse ator, independentemente de seu personagem.

O personagem Félix assume logo no início da trama o posto de vilão da telenovela. Por ciúmes da relação de Paloma com o pai, num ato de ódio, rouba a filha da irmã e a coloca numa caçamba de lixo. Ao longo da telenovela, ele sofre as consequências de seus atos, mas ao mesmo tempo em que tem de lidar com as circunstâncias das maldades feitas no passado, Félix se humaniza, se regenera pela sensibilidade e pelo afloramento de sentimentos bons. O movimento do autor e da equipe de direção de *Amor à Vida* agora é voltado para a intimidade do personagem, pois expor essas feridas com emoção é o meio exato para causar comoção no público. Félix, então, inicia uma jornada de transformação e o ponto de partida é a reconquista do amor de sua família, principalmente do pai, através de boas ações. O objetivo do personagem não é corrigir os erros que cometeu, mas sim, se redimir e demonstrar que todo sujeito é capaz de reestruturar sua dignidade – o que evidencia a ambiguidade e dualidade dos seres humanos. Corroborar que nem todo mundo é bom ou mau, talvez, seja uma das lições mais importantes que Félix soube dar na trama de *Amor à Vida* e, o fato dele ser gay potencializa esse ensinamento. Paralelo à isso, o amor também irá transformá-lo de vez com a presença de Niko (Thiago Fragoso) e o desejo pela construção de sua própria família será o estímulo para reconstruir e reunir os laços afetivos com seus pais e sua irmã.

Os dois personagens desenvolvem uma amizade de cumplicidade que com o passar do tempo se transforma em amor. Após os conflitos de parentalidade com seu ex-companheiro Eron (Marcello Antony) e a barriga solidária Amarilys (Danielle Winits), Niko com a ajuda de Félix consegue desmascarar as armações de Amarilys para roubar a criança. Por fim, Niko consegue a guarda do filho, o que não aconteceria sem o amparo de Félix. Não obstante, a

idealização de uma família através de Félix e Niko vai ser construída sob parâmetros heteronormativos¹⁰². Caracterizada ainda, a família nesse contexto é formada pela ideia do lar, dos filhos e habilidades definidas. Enquanto Félix tem aptidões voltadas para atividades mais racionais, foi um empresário bem sucedido e à todo instante refere-se às suas atividades como um “negócio” – mesmo estando no subúrbio e sendo vendedor de *hot dogs* –, Niko tem traços maternais explícitos: gosta de cuidar do ambiente doméstico e sabe cozinhar. Em duas cenas¹⁰³ este modelo heteronormativo fica evidente, ainda que de modo sutil. Na primeira cena, Félix e Niko conversam sobre os acontecimentos e os conflitos com Eron e Amarilys. Diante de um agradecimento público a Félix, Niko expressa o medo que tinha de perder o “seu bebê”. Já na cena posterior, os dois personagens finalizam o jantar e Félix exalta o virtuosismo de Niko na cozinha, enquanto a perspicácia e astúcia de Félix está no conselho que dera a Niko de exigir o teste de DNA para comprovação da paternidade de seu filho e, assim, incriminar, Eron e Amarilys.

O velho dualismo binário que o modelo heterossexual institui como ordem e norma conduz os próprios casais homossexuais a se comportarem à risca dessas dicotomias, logo, reafirmando o padrão heteronormativo para “recuperar uma suposta estabilidade no interior da identidade-padrão” (LOURO, 2001, p.551). Ainda que Niko e Félix sejam personagens afeminados e sensíveis, a posição que cada um vai exercer dentro do próprio relacionamento colocará a heterossexualidade compulsória como um fundamento da ordem social, na qual o almejo por igualdade, aceitação da sociedade e integração reflete os processos de regulação, vigia e punição das sexualidades, dos afetos e dos amores, até mesmo nas relações entre pessoas do mesmo sexo. Pois ativam estes no interior de um modelo “heterossexual, familiar e reprodutivo” (MISKOLCI, 2012, p. 43). O armário televisivo que fundamenta a TV Globo e também a própria característica melodramática da telenovela reforçam essas operações de poder que, moralmente, constroem a família como um *status* dentro da norma, possibilitando a compreensão e rejeição dos sexos. Portanto, a heteronormatividade regula os procedimentos do armário e garante os constantes apagamentos dos dispositivos de poder e as possíveis transgressões de indivíduos não-heterossexuais nas tramas das telenovelas.

A redenção de Félix também é impulsionada pelo perdão da mãe. Pilar impõe uma condição para perdoar o filho e aceitá-lo de volta em casa: Félix teria que encontrar todas as pessoas a quem fez o mal e confessar seus atos cruéis. Durante esse período de regeneração, a

¹⁰² Em outro núcleo de personagens homossexuais de *Amor à Vida*, a discussão da adoção de uma criança por gays é central, mas não se torna motivo de polêmica. Isso demonstra como essas questões foram tratadas dentro do espectro do melodrama, mas isso era mais importante do que quem ou que sexo ocupava determinados papéis.

¹⁰³ Ver: *Amor à Vida*_4 e 5.

intimidade de Félix e Niko vai crescendo e a possibilidade de os dois namorarem vira motivo de torcida pelo público. Enquanto isso, César, já separado de Pilar e agora casado com a golpista Aline (Vanessa Giacomini), encontra-se intransigente a qualquer conciliação com o filho. Diante desse impasse emocional, o primeiro beijo gay nas telenovelas da TV Globo, em mais de 60 anos de história do gênero, é o elemento que vai sensibilizar e coroar a jornada do herói Félix no último capítulo da telenovela. De vilão à mocinho, o personagem vai desestabilizar a tradição melodramática¹⁰⁴, ao subverter os códigos do gênero pelo protagonismo de dois personagens homossexuais, irá romper as portas do armário televisivo no horário nobre da maior emissora aberta comercial do país, contestará o modelo de família tradicional e mobilizará milhares de pessoas a pressionar a emissora pelo seu final feliz com Niko. Muitos fatores alavancaram a ascensão de Félix na trama, dentre eles o fracasso do casal protagonista, vivido por sua irmã Paloma (Paolla Oliveira) e Bruno (Malvino Salvador), e o poder que as redes sociais exerceram na popularização do personagem.

A pedagogia moral do melodrama foi amargurada pela presença de um casal protagonista heterossexual sem carisma, excessivo em seu amor e seu drama, enquanto as agruras e o antagonismo de Félix foram ganhando proporções e visibilidade. A rejeição do público para o casal atesta os limites que, atualmente, a narrativa clássica amorosa pode alcançar. A idealização do par romântico continua sendo fundamental para o elo da história, dos núcleos e das subtramas, mas deixa de ser o fator de comoção principal da audiência. A necessidade de se construir personagens dúbios, vacilantes, torna estes mais compassivos, mais realistas. O “velho conto de fadas” do amor romântico não ocupa mais o centro da telenovela brasileira contemporânea no horário nobre das emissoras, apesar do fato de que ele sempre vai existir e resistir, porque o amor é um sentimento nobre e universal. A ausência de empatia pelo casal protagonista conduz à uma simples questão: pode-se, por assim dizer, afirmar que Bruno e Paloma são, realmente, o casal protagonista de *Amor à Vida*? Segundo o crítico de TV Maurício Stycer, em seu site¹⁰⁵, a manifestação de uma leitora comprova esta dúvida. Talvez, até a metade da telenovela o casal tenha sido o foco melodramático, no qual o drama dos personagens era pautado pela descoberta de que a filha de criação de Bruno era, na verdade, a filha biológica de Paloma – Félix, no início da narrativa, por ciúmes e raiva da irmã, jogou a criança numa caçamba de lixo. Após a descoberta de Paulinha (Klara Castanho),

¹⁰⁴ É fundamental destacar que Félix desestabiliza o conservadorismo do melodrama, mas ele reforça a estrutura, os personagens têm a mesma função e ocupam os mesmos espaços de sempre que personagens heterossexuais. Sendo uma das únicas diferenças a orientação sexual deles. O que mostra mais uma vez o melodrama em sua faceta conservadora por outro viés, reforçando a heteronormatividade que os *queer* condenam.

¹⁰⁵ Ver: ANEXO D.

a ascensão de Félix é maior do que essa antecipação do final feliz do casal com sua filha e o decorrer de suas trajetórias torna-se elemento desprestigiado e apagado do enredo da telenovela.

No entanto, pelo fato de o esteio moralizante do melodrama ter sido desacreditado pelos protagonistas, suas convenções passaram a se concentrar na sexualidade de Félix, em suas dimensões mais íntimas e o beijo entre ele e Niko coroou o desânimo da narrativa clássica amorosa heterossexual, desmitificou o drama familiar em suas convenções e a representação do gay vilão foi amenizada pelo acolhimento dos telespectadores de um personagem profundo que passou de odiado a compreendido – ainda que no interior da mesma estrutura do melodrama. O primeiro beijo gay em uma telenovela da TV Globo foi um momento historicamente simbólico para a luta LGBT no país, visto que, comumente, a representação de personagens LGBTs recalca preconceitos e vela homofobia. A sequência¹⁰⁶ que exaltou o amor do casal gay em *Amor à Vida* é iniciada pela rotina familiar em que as crianças brincam no jardim da casa onde eles moram e se apressam para ir à escola, enquanto Félix e Niko finalizam o café-da-manhã. A baba leva as crianças para o colégio e os dois personagens organizam a casa para irem trabalhar. Durante a despedida dos dois para suas respectivas obrigações, Félix puxa o braço de Niko e declara seu amor ao rapaz. Niko retribui o carinho por Félix e ele se beijam embalados por uma música instrumental romântica.

O amor dos personagens só poderia ser possível pelas inúmeras campanhas midiáticas realizadas pelos fãs da telenovela nas redes sociais. A interação instantânea dos comentários em tempo real e as diversas *hashtags* criadas pelos usuários, como “#beijafelix” no *Twitter* e as inúmeras páginas e perfis no *Facebook* em homenagem à Félix bradavam pelo beijo gay no horário nobre da TV Globo. Em contrapartida, políticos evangélicos que compõem a bancada fundamentalista religiosa dos órgãos governamentais entraram com um processo contra a emissora, justificando a cena como um afrontamento aos valores morais e da família e que o comportamento homossexual transmitia um comportamento negativo aos telespectadores. À época, o deputado federal do Partido Progressista, Jair Bolsonaro, sentenciou inúmeras declarações, dentre elas

A novela mostra o homossexual como alguém mais inteligente e mais bem sucedido. Tem uns moleques que são fracos e vendo um Félix na vida, que é inteligente, bem sucedido e só anda em carrões, vão entender que ser gay é um verdadeiro vestibular

¹⁰⁶ Ver: Amor à Vida_6.

para o sucesso.¹⁰⁷ (BOLSONARO, JORNAL CORREIO 24 HORAS, 2014)

Outra figura que exprimiu seu descontentamento com o romance entre Félix e Niko em *Amo à Vida* foi o pastor e deputado estadual Sargento Isidório que em sua conta particular no *Facebook* publicou uma cópia do processo a TV Globo. De acordo com a jornalista do *Financial Times*, Samantha Pearson, em artigo para o caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, o político em sua petição alegou que "a família é a essência da sociedade e deve ser preservada" (ILUSTRADA, 2014)¹⁰⁸. Curiosamente, a telenovela – que foi vendida para inúmeros países – causou polêmica fora do território brasileiro. A emissora peruana ATV causou indignação em sua público ao exibir o beijo entre Félix e Niko com uma mensagem de advertência¹⁰⁹. Esta afirmava que as imagens poderiam ferir a sensibilidade de alguns telespectadores e recomendava as famílias que não deixassem menores de idade assisti-las. Apesar disso, a mobilização dos telespectadores e a conquista do público por Félix foi registrada também nos índices de audiência. Uma das maiores empresas de mediação de audiência no Brasil, a *Ibope Kantar Media*, divulgou que a cena do beijo gay obteve 44 pontos no ibope e participação de 71%¹¹⁰. As reações advindas do último capítulo de *Amor à Vida* demonstram que é possível a telenovela ser, apesar de suas transformações ao longo dos anos e da ideologia das emissoras que a transmite, o caminho para uma sociedade mais igualitária e que, ao mesmo tempo em que a teledramaturgia se norteia por noções conservadoras, capitalistas e sensacionalistas, o gênero pode ser um fonte de educação positiva.

Quase duas décadas depois de *Torre de Babel*, a TV Globo exibe na faixa de horário mais popular o gênero telenovela com uma estrutura renovada em que o melodrama clássico pautado no casal heterossexual se adaptou às novas possibilidades narrativas e dinâmicas sociais, afetivas, amorosas. A construção de personagens gays estereotipados, ainda que como um recurso estilístico no interior da trama, não avança no sentido de desmistificar as categorias binárias do sexo e das sexualidades, mas torna válidos sujeitos homossexuais em destaques, sendo humanizados, sensibilizados, com fraquezas e angústia. O padrão de família tradicional é contestado e claramente demarcado como um ambiente de falso pudor e decência

¹⁰⁷ Ver: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/brasil/noticia/jair-bolsonaro-critica-beijo-gay-exibido-em-amor-a-vida/?cHash=6e09e02d2c5ad14f6d6316badd571482>

¹⁰⁸ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1409057-beijo-gay-da-novela-amor-a-vida-e-momento-historico-para-o-brasil.shtml>

¹⁰⁹ Ver ANEXO E.

¹¹⁰ Ver: <http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/audiencia/noticia/2014/01/com-beijo-gay-ultimo-capitulo-de-amor-vida-marca-44-pontos.html>

e a lição que Félix carrega consigo e transmite em rede nacional é que a amplitude da sensibilidade, do desejo por aceitação pode superar qualquer preconceito, seja na ficção, seja na vida cotidiana. Se em *Torre de Babel* o recurso foi a morte, em *Amor à Vida* artifício foi o perdão. No final da telenovela, Félix se reconcilia com César em uma cena comovente em relação aos conflitos e brigas ao longo dos capítulos protagonizados pelo pai e filho.

Portanto, o armário televisivo em *Amor à Vida* foi marcado pela heteronormatividade presente nas relações familiares e nos dilemas da homossexualidade em sua suposta configuração tradicional. As moralidades do melodrama estruturaram um enredo de redenção do personagem Félix e o amor, reafirmado, predominantemente, por casais heterossexuais foi centralizado no romance entre a “bicha má” e Niko. A regeneração de Félix, a partir de uma pessoa cruel que se transforma no herói da narrativa, expõe o tratamento sério e a necessidade de transgredir as fronteiras dos discursos engessados sobre gêneros e sexualidades nas grandes empresas de comunicação do país. *Amor à Vida* carregou o peso de subverter os espaços dentro de uma emissora fortemente conservadora, que mantém relações íntimas com grupos políticos de direita e afagos com a igreja católica. Félix desbravou a natureza, até então, imutável do protagonismo heterossexual em telenovelas da TV Globo e impregnou de vez um questionamento entre os telespectadores, pesquisadores e teóricos: o que está por vir?

4.4 Análise: *Império*

A telenovela *Império* estreou na grade de programação da TV Globo em 21 de julho de 2014 e, ao todo, teve 203 capítulos. Através de cenas filmadas em Genebra, na Suíça, e Petrópolis, no Rio de Janeiro, a história principal narra a vida de José Alfredo de Medeiros, interpretado na 1ª fase da telenovela pelo ator Chay Suede e, posteriormente, por Alexandre Nero, o famoso Comendador que constrói ao longo dos anos um grande império. O início da trama é marcado por um *flashback* no qual evidencia os motivos pelos quais José Alfredo se tornou um dos maiores milionários do país. No presente, ele é dono de uma rede de joalheria e é casado com Maria Marta de Albuquerque (Lília Cabral), uma herdeira de família aristocrata falida, com quem tem três filhos: José Pedro (Caio Blat), Maria Clara (Andreia Horta), João Lucas (Daniel Rocha) e Cristina (Leandra Leal). Esta última, aliás, ele só saberá no desenrolar da trama ao desvendar questões do passado. Apesar de ainda ser casado com Maria Marta, um relacionamento de aparência, o Comendador tem uma vida amorosa com Ísis (Marina Ruy

Barbosa), uma jovem humilde com família no interior do estado do Rio de Janeiro, que se apaixona por ele.

Os filhos vivem os dilemas constantes e as incertezas sobre quem assumirá o império depois que José Alfredo se aposentar ou morrer. O patriarca da família deixa evidente em muitas cenas sua preferência por Maria Clara, uma famosa *designer* de jóias que namora um rapaz homofóbico (Joaquim Lopes). A dúvida entre eles é um dos pilares da narrativa, pois conquistar o lugar do pai na empresa, o prestígio e a fortuna é uma forma de poder. Porém, a chegada de Cristina modifica os planos de José Alfredo. Liliane (Malu Galli), mãe de Cristina, foi o grande amor de José Alfredo no passado. Os dois mantinham um romance em segredo, pois Liliane era sua cunhada. Em um certo dia, os dois decidem fugir e contar toda a verdade para Evaldo (Thiago Martins), irmão do Comendador, mas Liliane passe mal, fruto de uma gravidez, e abandona os planos. O grande mistério da trama é envolvido pela presença de Cora (Drica Moraes), irmã de Liliane, que forja cartas, documentos, fotos para separar Liliane de José Alfredo. Mas após a morte de Liliane, ela entrega um álbum, feito por ela, para revelar a Cristina que ela é filha de José Alfredo.

Cristina vive no bairro de Santa Teresa com seu irmão e os dois trabalham no camelódromo no centro do Rio de Janeiro. Ela é conhecida por todos por ser uma menina honesta e trabalhadora e, dentre seus amigos e vizinhos da região, um deles se destaca: a cabeleireira Xana Summer (Ailton Graça). Dona de um salão de beleza e de uma pensão, Xana Summer é uma figura excêntrica por si só e diferente de todos os personagens afeminados gays que puderam ser identificados ao longo da teledramaturgia nacional. Por meio de um figurino colorido, basicamente, vestidos longos e batas que cobrem seu corpo inteiro, uma forte maquiagem com a sobrancelhas destacadas, batom e um turbante quase sempre presente, o visual da cabeleireira faz lembrar as artistas e performáticas *drags queens* das inúmeras casas de shows e boates LGBTs, mas também alude sua identidade de gênero às travestis, pessoas nas quais não se conformam com o gênero biológico e se comportam e vivem como pessoas do sexo oposto. Muitas travestis realizam procedimentos físicos para se assemelharem ao gênero que se identificam, no caso do feminino, implantam silicones nos seios, efetuam tratamentos estéticos e terapias hormonais.

Mas na verdade, o papel da Xana Summer em *Império* é muito maior do que, simplesmente, ser mais um estereótipo da cabeleireira afeminada LGBT em telenovelas brasileiras. Xana representa uma tentativa do gênero televisivo, pela TV Globo, de flertar com identidades e gêneros mais fluidos, dissidentes e a curiosidade dos outros personagens

periféricos sobre a sexualidade dela, obviamente, é transpassada para a imprensa e para os telespectadores. Antes da telenovela estreiar, o site de entretenimento gerenciado pelo Grupo Globo, o *GShow*, realizou uma entrevista com o ator Ailton Graça e no título da matéria definiu Xana Summer como travesti¹¹¹. A dúvida sobre o que Xana é, no caso, a qual letra da sigla LGBT ela pertence, torna-se um ambiente ideal para uma possível relação de subversão *queer*, no qual as normas reguladoras que materializam a diferença sexual e objetificam o gênero em conformidade com o sexo, é transgredida. Nesse sentido, a indefinição de Summer na telenovela implica, em muitos aspectos, em como natureza e cultura são elementos que estão imbricados nas inúmeras formas de construção da sexualidade e nos modos de ver o Outro. A performance da personagem de Ailton Graça confunde e perturba a ordem convencional em que o gênero é materializado sempre relacional com o esteio biológico. Para Judith Butler (2003), essa convergência entre sexo e gênero é fruto de uma performatividade imposta cultural, política, econômica e socialmente e o *queer* é elemento convenientemente “perigoso” para romper e transgredir essa lógica, pois *queer*, antes de tudo, é um experiência pessoal, é uma autoreflexão. Deste modo, Xana se aproxima do *estranhamento queer*¹¹² de ser lúdico, indefinido e eleva o *queer* à uma possibilidade política de múltipla interpretação e existência.

Queer designa aventuras experimentais nos âmbitos da linguística, epistemologia, representação ou política com que se associa a muitos dos quais às vezes nos sentimos identificados (entre muitas outras possibilidades) como nomes como *pushy femmes, radical faïres, fantasist, drags, clones, leatherfolk, ladies in tuxedoes, mulheres ou homens feministas, masturbadores, bulldaggers, divas, Snap! Queens, butch bottoms...*¹¹³(SEDGWICK *apud* JIMÉNEZ, 2002, p.37-38)

Se para Eve Sedgwick *queer* é uma experiência livre e plural, a incógnita que Xana transparece para suas amigas é sanada por elas, naturalmente, pela simples associação de uma performance estereotipada, ao qual, imediatamente, ela é agregada ao homossexual afeminado. É interessante perceber que em nenhum momento ao longo da telenovela, a personagem sente a necessidade de “sair do armário”, de se confessar — prática recorrente no universo LGBT, o que já a difere de grande parte dos homossexuais que acreditam no poder da exposição pública de sua orientação sexual. Mas a imprecisão sobre a sexualidade de Xana

¹¹¹ Ver: Anexo F.

¹¹² Termo utilizado por Guacira Lopes Louro em comunicação apresentada no Fazendo Gênero/ 2006 Simpósio temático: “A violência material e simbólica”.

¹¹³ Tradução livre. “Queer designa aventuras experimentales en los ámbitos de la linguística, la epistemología, la representación o la política con que se asocia a muchos de quienes a veces nos sentimos identificados (entre otras muchas posibilidades) con denominaciones como *pushy femmes, radical fairies, fantasists, drags, clones, leatherfolk, ladies in tuxedoes, mujeres u hombres feministas, masturbadores, bulldaggers, divas, Snap! Queens, butch bottoms...*”

Summer é revelada, informalmente, em uma cena¹¹⁴ na qual o colunista social gay, Téo Pereira, (Paulo Betti) é criticado por Summer, justamente, por ele só escrever de fofocas sobre a sexualidade e intimidade de pessoas famosas. A indignação da cabeleireira é expressada pela forma como Téo se comporta e o receio dessa atitude é pautado pelo estigma que as outras pessoas possam ter ao generalizar os gays a partir da conduta de Téo, através das palavras de Xana como “fofoqueiro, malvado, cruel”. Em determinado momento da conversa, as meninas pressupõem que, apesar de Xana “ser” gay, ele é um rapaz de bom coração e educado, diferentemente de Téo. E a comparação delas surte um efeito de espanto em Xana que tenta se desvencilhar da curiosidade das amigas. Uma delas a questiona sobre “apreciar um bofe” e Xana Summer retoricamente pergunta se ela já o viu com algum rapaz. Mas a efetiva rebeldia de gênero performatizada por Xana é consagrada na seguinte frase: “O que eu estou te dizendo é que as aparências enganam”. A partir desse instante, a subversão não-normalizadora e indisciplinar se assemelha aos *queer*, pois é uma personagem que habita a fronteira das sexualidades e de gênero que “supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade” (LOURO, 2006, p.3). A necessidade de se vestir como mulher, destacada pela revelação, que não é proferida por Xana, mas pela outra amiga, é pela satisfação pessoal que Xana exalta em assumir traços femininos vem do prazer em ser *crossdresser*¹¹⁵. A reafirmação da amiga que admite a identidade de gênero de Xana é pautada pelo argumento de que a cabeleireira não se “enquadra em rótulos e que Xana não é isso nem aquilo. Mas é Xana e ponto”. Contudo, Xana também afirma que não sente a necessidade de trocar de gênero, o que gera mais confusão ainda sobre sua sexualidade. Ao mesmo tempo em que se veste como roupas ditas femininas e usa um tom de voz mais agudo, aludindo ao gênero feminino, ela sempre se referiu a si mesma com pronomes masculinos e exigiu as crianças do bairro de a chamarem como “tio” Xana.

Xana Summer não é um sujeito identificado como *queer*, visto que ser *crossdresser* resigna ao binarismo evidente de suas roupas, maquiagem, adereços e à heteronormatividade que conduz seu estilo de vida. Mas ao mesmo tempo é uma tentativa potente, no interior do armário televisivo, no horário nobre da maior emissora do país. Enquanto Xana se vê fluida em termos de gênero e performance, em certas situações, como a cena descrita acima, a heteronormatividade novamente recai nos esteios amorosos do melodrama. Ser *crossdresser* implica num estilo de vida e, especificamente, está atrelada mais às questões de gêneros do

¹¹⁴ Ver: Império_1.

¹¹⁵ *Crossdresser* é a pessoa na qual veste-se com roupas e objetos do sexo oposto por gosto ou fetiche e não está diretamente relacionada com a orientação sexual do indivíduo.

que a orientação sexual. Então, por exemplo, um homem que deseja se vestir com roupas ditas femininas, não necessariamente, precise ser gay para tal. Desse modo, é preciso reiterar que não existe na teledramaturgia brasileira um personagem que se identificasse ou definisse como *queer* a ponto de ser possível exemplificá-lo e investigá-lo. Xana Summer é uma tentativa da TV Globo em sair de sua zona de conforto tradicionalista e representar personagens mais complexos e ambíguos, no que diz respeito a orientação sexual e liberdade de gêneros.

No entanto, toda dúvida que permeia a orientação sexual de Xana Summer, por ser e se assumir como *crossdresser*, é concentrada no possível romance entra ela e sua amiga, uma de suas funcionárias do salão. De fato, o suspense do contexto amoroso que pautará o relacionamento das duas personagens dará o tom de todo o núcleo que vive no bairro de Santa Teresa. É interessante perceber que a narrativa se valerá de elementos do melodrama para compor o enredo de Xana e Naná (Viviane Araújo): ao mesmo tempo em que corrobora esses elementos com a presença do amor proibido, cenas de ciúmes, separação e a escolha da mulher perante dois pretendentes, a telenovela subverte instâncias ao propor reunir duas pessoas do gênero feminino e um possível triângulo amoroso. Na prática, Naná é apaixonada por Antônio, gerente de um restaurante famoso na região, mas nutre, ao mesmo tempo, um carinho explícito por Xana. A confusão de sentimentos e a dúvida sobre com quem deve se relacionar possui um impasse que irá mobilizar e estremecer a relação dos três: Naná confessa a intenção de adotar Luciano (Yago Machado), uma criança que perdeu os pais numa fatalidade, filho de um casal conhecidos. Todavia, para isso acontecer, enquanto Xana supõe que o fato de Naná chegar tarde em casa é devido ao fato dela sair para namorar, Naná visita Luciano no orfanato ao qual ele está morando e esperando um família que queira adotá-lo. Assim, Naná se entusiasma com a oportunidade de adotar Luciano e coloca seu nome na lista de espera para adotá-lo, mas se frustra quando o fato de ser solteira pode a impedir de ficar com o menino caso outro casal se interesse por ele. Porém, a solução mais imediata seria o casamento.

O caráter central que tem a cerimônia do matrimônio [...] sugere que a heterossexualização do vínculo social é a forma paradigmática daqueles atos de fala que dão vida ao que nomeiam. "Eu os declaro..." sanciona a relação que nomeia. Mas, de onde e em que momento adquire sua força esta expressão performativa? E o que acontece ao enunciado performativo quando seu propósito é precisamente anular a suposta força da cerimônia heterossexual?¹¹⁶ (BUTLER, 2002, p. 315)

¹¹⁶ Tradução livre. "El carácter central que tiene la ceremonia del matrimonio [...] sugiere que la heterosexualización del vínculo social es la forma paradigmática de aquellos actos de habla que dan vida a lo que nombran. "Yo os declaro ... "

A teórica Judith Butler ressalta o poder performativo que o casamento denota, sugerindo-o como um ato que exemplifica as relações de poder hegemônicas heterossexuais e que autoriza essas pessoas a exercerem seus direitos perante à lei e à Deus, tornando-as homens e mulheres de bens. À vista disso, toda a trama dos três personagens, então, se baseará na felicidade de Naná em adotar a criança, mas a questão sobre com quem Naná irá se casar será um mistério e uma surpresa e a figura de Xana Summer será fundamental para esse processo. Mesmo que usufrua do privilégio sexual implicado nos embasamentos legais e jurídicos que permitem o matrimônio entre Naná, visto seu nome de batismo presente em seus documentos, o casamento é um ritual patriarcal religioso que permite heterossexuais a se casarem na Igreja, Xana se vale de sua masculinidade para garantir e forjar um relacionamento estável e de aparências com Naná. Decidida a adotar o menino com Antônio, Naná se prepara à visita da assistente social que os entrevistarão. Quando a assistente social chega para avaliar as condições da casa e dos futuros pais para a adoção de Luciano, Xana Summer se intromete e se apresenta como “Antônio” Adalberto, marido de Naná.

Nesta sequência¹¹⁷, Xana vale-se de uma performance heterossexual, pois utiliza roupas ditas masculinas como terno e gravata e usa um tom de voz grave aludindo ao gênero que deseja performatizar. Durante a conversa, o cabeleireiro, por vezes, desliza em sua pretensa masculinidade afinando a voz e exagerando nos trejeitos. Além de fingir ser marido de Naná, omite à assistente social que é cabeleireiro afirmando “ter um estabelecimento comercial no bairro”, para exaltar sua capacidade de homem provedor e de um família estável financeiramente. A heteronormatividade se impõe nesta sequência de diversas formas, não só por essas já citadas, mas também através de uma crítica ao sistema de adoção brasileiro que privilegia casais heterossexuais em detrimento de casais LGBTs não-tradicionais. Xana se esconde no armário das convenções sociais com essa postura, talvez, por um ato de amor à Naná e Luciano, mas isso, não necessariamente, contribui à luta por igualdade de direitos que os LGBTs, por exemplo, enfrentam diariamente, principalmente, quanto é exibida para milhões de brasileiros. A condição de Xana de poder transitar entre os dois universos é resguardada pela lei que permite à ele usufruir de sua prerrogativa enquanto homem e apresentar-se com Naná como um casal de respeito, apto à conseguir a concessão para adoção. Enquanto isso, Antônio trabalha em seu restaurante e com a movimentação de

sanciona la relación que nombra. Pero, ¿de dónde y en qué momento adquiere su fuerza esta expresión performativa? ¿Y qué le ocurre al enunciado performativo cuando Su propósito es precisamente anular la presunta fuerza de la ceremonia heterosexual?”.

¹¹⁷ Ver: Império_2.

clientes não consegue chegar a tempo em casa para o encontro, possibilitando o ambiente perfeito para Xana exercer seu papel fictício de marido.

Na continuação da sequência, a assistente conclui que a família constituída por Naná e Xana pode ser um lar acolhedor para Luciano. Define “Antônio” Adalberto como um *gentleman* e Naná como uma moça de “fino trato”, mais um vez reafirmando a condição heterossexual deles como sendo pessoas capazes de realizar o bem, com condutas morais éticas, bons costumes e educação. A performance, especialmente, de Xana é coroada com o discurso positivo da assistente que exalta otimismo no processo de adoção do menino. Após a saída da mulher, Naná se revolta contra Xana afirmando que ele mentiu o tempo todo, ainda mais fingindo ser o Antônio. A música instrumental que rege a cena dos dois personagens intensifica o caráter melodramático da trama. A cena seguinte demonstra a cabeleireira, já vestindo roupas femininas, em seu quarto feliz com seu desempenho. Em certo momento, ela declara: “Eu nunca pensei que esse terno fosse ser útil para alguma coisa”. Ou seja, cotidianamente, a performance de *crossdresser* dela é constantemente desassociada com elementos que salientam a masculinidade que orienta sua sexualidade. A utilidade do terno para os homens na sociedade, além de vesti-los, serve também como forma de identidade de gênero, no qual somente homens, biologicamente dizendo, conseguem estar em conformidade com a heteronormatividade.

No entanto, diante dessa atitude de Xana, Naná mais uma vez se encontra em um conflito e decide que a única opção, realmente, depois da performance do cabeleireiro, seria se casar com ele, pois para a assistente social Adalberto é seu noivo. Mas para isso acontecer, ela conversa com Luciano e propõe um casamento à três¹¹⁸. O rapaz encontra-se consternado diante da proposta dela e afirma que nunca imaginou um relacionamento desse tipo. Confuso, Antônio afirma que Xana não faz seu *tipo* e que sempre sonhou com uma *família certinha*. Esta fala revela não só como os parâmetros e o conceito de família são historicamente construídos como um padrão, um modelo a ser seguido e naturalizado, como a própria ideia do casamento resvala na ideia do sexo. A confusão que perturba Antônio permeia o campo também do ato sexual e não somente na divisão do amor e do carinho de Naná com Xana Summer. Dentre seus argumentos para convencer Antônio, Naná afirma que “hoje em dia tem família de tudo quanto é jeito” e “se com dois é bom com três pode ser melhor ainda”. No final da sequência, Naná resolve contar a Xana a oferta que fez ao namorado e o cabeleireiro demonstra preocupação caso ele aceite, evidenciando apreensão quanto ao relacionamento.

¹¹⁸ Ver: Império_3.

Destarte, após um longo período avaliando a conjuntura oferecida pela assistente do salão de cabeleireiro, Antônio em uma atitude de amor aceita a condição de um relacionamento à três e o casamento de Xana e Naná com fins na adoção de Luciano. O casamento dos dois é realizado por meio de uma juíza que, já no final da cerimônia, performatiza a aprovação do casamento “em nome da lei” declarando Adalberto e Sebastiana como, enfim, casados. Durante a cerimônia, Xana está vestido de brinco prateado, terno branco e gravata da mesma cor em semelhança ao vestido usado por Naná. Na hora de oficializar o matrimônio assinando os papeis, Xana no auge de sua performance dual com a caneta em punho exprime sua educação ao firmar que quem deve assinar, primeiramente, são as damas e inicia o movimento de assinatura. Com essa sequência simbolicamente cômica, porém em parte transgressora, Xana e Naná cumprem o ritual de troca de aliança com juramentos de fidelidade e amor eterno e selam o romance com um beijo.

O armário, então, evidenciado como opressor, mas também corrompido por uma figura de identidade de gênero instável se comporta como tal quando aceita no interior de suas convenções um personagem que transita em múltiplos espaços, que subverte as noções de feminino e masculino, mas que muitas vezes, corrobora normas e pedagogias dominantes heteronormativas. Xana faz questão de ser binária e usar seus privilégios socialmente em nome de uma felicidade que custa caro fora da ficção. Mas demonstra, positivamente, que pela primeira vez na história da telenovela brasileira a tentativa de flertar com gêneros malditos, estranhos e fluidos ativa Xana Summer como precursora, como uma potência discursiva materializada no corpo de uma cabeleireira que, sob traços e artifícios alegóricos dos estereótipos e da disciplinas dicotômicas de gêneros anarquiza, diante da aprovação do público, um afrontamento contra a família tradicional brasileira as instituições de poder. Em uma cena, considerada aqui, de grande importância, Antônio sai de casa para ir ao trabalho enquanto Naná, Xana e Luciano o esperam para dar bom dia. O gerente de restaurante de despede com a seguinte frase: “até mais tarde família”. Em seguida beija Naná, cumprimenta Luciano e Xana que devolve-lhe o cumprimento pedindo um abraço. A cabeleireira Xana Summer amplia a discussão sobre gênero e sexualidade e carrega consigo todo um questionamento sobre outros campos frequentemente repressores e dignos de marginalização, como os debates referentes à classe social, raça, poder aquisitivo e territorialidades.

Portanto, assim como o próprio movimento de Xana Summer como *crossdressers* que ora se veste como mulher ora assume o gênero imposto socialmente desde seu nascimento, conclui-se que *Império* foi uma telenovela precursora e ousou dentro do próprio armário

televisivo a confrontar as dinâmicas que elevam a heterossexualidade como superior frente as outras sexualidades. Ainda assim, desmistificou a rigidez dos papeis das identidades de gênero numa telenovela do horário nobre da TV Globo, através de um personagem cômico, porém profundo em suas questões amorosas e nem por menos marginalizado dentro da trama. Xana Summer é um personagem que veio logo após Félix e conseguiu ainda assim ser um divisor nos paradigmas das questões de gêneros e sexualidades na TV generalista brasileira, especialmente, na grade da emissora de maior audiência do país. Apesar de ainda recair no esteio da heteronormatividade e se prevalecer, em termos jurídicos, da sua circunstância enquanto homem, Xana Summer não só é uma tentativa de se aproximar de comunidades dissidentes e fluidas, estranhas e não-binárias, como também exemplifica uma afronta aos ideais de uma família monogâmica tradicional. Tudo isso em horário nobre.

CONCLUSÃO

Quando a televisão surgiu no Brasil em 1950 com a TV Tupi em São Paulo, tendo como proprietário o jornalista e empresário Assis Chateaubriand, dono de um dos maiores conglomerado de comunicação, o Diários e Emissoras Associados, a exploração da atividade televisiva dialogava diretamente com o modelo de serviços da radiodifusão que, desde a década de 1930, era calcado no *trusteeship* model. Esse modelo, no qual o governo deliberava seus representantes e estes tinham autonomia para agir em favor de um bem comum e do interesse nacional, obviamente, priorizava a atividade privada. Essa lógica era o princípio do modelo de concessões que ainda é exercido até hoje no país. Dessa forma, a consolidação do modelo de negócios da TV comercial privada é baseada num sistema licenciado pelo Estado e, “a disponibilidade das contas publicitárias no mercado é fator de suma importância tanto no processo de concessão quanto na própria elaboração legislativa”. (JAMBEIRO, 2002, p.70).

A partir da análise das estruturas televisivas privadas brasileiras foi possível identificar um modelo de negócio fundamentado no lucro, por meio dos investimentos financeiros advindos, historicamente, da publicidade. Dessa forma, a concessão televisiva promulgada pelo Estado se mantém pelas estreitas relações entre governo e grandes empresários, ambos com interesses econômicos e políticos comuns. Assim, a ideologia de cada emissora é sustentada por aspectos dinamizados pela lógica capitalista que, numa tradição conservadora e patriarcal, condiciona os conteúdos transmitidos.

No entanto, é possível afirmar que a própria condição de ser privada, faz com a maioria das emissoras generalistas se posicionem conservadoramente em relação à determinados assuntos e temas, implicando diretamente, na construção de imaginários sociais e na representação dos sujeitos. A recusa de não desapontar seus investidores surge da necessidade de manter a fidelidade dos parceiros sem manchar esta relação por aquilo que expressa sua programação. Desse modo, ao manter um diálogo tradicionalista, o objetivo é perpetuar um modelo de negócios duradouro que continue viabilizando suas produções. Não polemizar, diante desse panorama, significa não afastar de certo modo, aqueles que sustentam os conteúdos que vão ao ar – pelo suporte financeiro – e manter o interesse de um público generalizado. Portanto, ao destrinchar a estrutura das emissoras generalistas privadas, pode-se notar que seu caráter conservador é externado nas suas produções, no caso da TV Globo, através de suas telenovelas – influentes produtos de mobilização social e heteronormatividade.

Desse modo, assumindo-se como gênero de poder estratégico ao dialogar com um grande público, principalmente na TV aberta privada, a telenovela se torna um elemento, de importância política-cultural ao buscar ser um reflexo da sociedade brasileira. A matriz cultural televisiva mais bem sucedida no Brasil é a telenovela, caracteristicamente influenciada pelo melodrama, que com suas histórias são capazes de instigar o imaginário coletivo e a memória popular, através de tramas amorosas e personagens claramente definidos. Ao longo dos anos, as narrativas das telenovelas foram se multifacetando e problematizando diversas questões, como por exemplo, a criação de personagens mais ambíguos e complexos. Todavia, é preciso adequar às demandas sociais e a diversidade de seu grande público, principalmente, no que concerne aos tabus de gêneros e sexualidades.

Mobilizar os sentimentos das pessoas, a busca pela felicidade e estabilidade familiar servem de pano de fundo para regulação da ideologia dominante e a sustentação das convenções pelo ideal do romance. Mas, é fundamental compreender que as complexidades advindas dessas narrativas, ao reforçarem as moralidades, evidenciam o *status quo* do melodrama em que “o estilo da telenovela é excessivo e exagerado pela hiperintensidade do conflito emocional” (FEUER, 1984 *apud* FISKE, 1987) que, certamente, influencia a estrutura da telenovela brasileira. Porém, as moralidades identificadas nos códigos contidos no melodrama reforçam as evidências de um mundo dicotômico, em que quando o povo alcança destaque nas narrativas, as ambiguidades são excluídas para a fácil identificação e projeção por parte do público. Evidencia-se a predominância da dicotomia gay afeminado/lésbica masculinizada com os tipos mais recorrentes de exposição em telenovelas e a ausência por completa de personagens *queer* nas produções. Visto que a base dos enredos de telenovelas é pautada na estrutura clássica do romance melodramático, os respectivos personagens formam o triângulo amoroso heterossexual das histórias, excluindo, automaticamente, os sujeitos e corpos que não se ajustam as imposições do patriarcalismo.

Porém, o melodrama será a base das narrativas de telenovela na América Latina, o que faz com que a moral instaurada em suas histórias sejam transpassadas para a televisão. A transmissão dos textos *telenovelísticos* se valerá do uso de determinadas categorias para reafirmar valores e condutas sociais que dialogam com um modelo hegemônico de pensamento e comportamento: o modelo patriarcal burguês heterossexual. Se o melodrama valoriza impreterivelmente as relações entre sujeitos e conflitos universais e *cotidianiza* o entorno social conciliando tempos históricos e vidas rotineiras, é possível afirmar que grande parte da essência das telenovelas resvala em normas também de visibilidade, ou seja, se a

estética melodramática influencia as telenovelas com seus enredos românticos, excessivos e que valorizam os arquétipos morais, a representação dos gêneros e sexualidades se limita na heteronormatividade da exposição contida em seus personagens binários. Não seria, por tanto, um processo de subalternização das sexualidades, no qual personagens LGBTs e *queer* automaticamente estariam excluídos de qualquer protagonismo e/ou visibilidade?

O paradigma das telenovelas em dicotomizar os papéis masculinos e femininos expondo claramente suas diferenças corporais, emocionais e psicológicas, reforça os processos de exclusão a outros tipos de personagens regularmente considerados minorias. Se ainda assim, é preciso demarcar claramente as fronteiras de gêneros e sexualidades nos gostos e nos atributos dos personagens, os elementos do melodrama vão constituir parte substancial do binarismo heteronormativo, nos quais a plenitude e a polissemia dos textos das telenovelas não são, necessariamente, convenientes, para um público amplo e diversificado. Portanto, percebe-se que além de haver uma idealização do público nas formas dos personagens, há sistemas claros de interdição e contenção de visibilidade de certos sujeitos. Por que não sujeitos LGBTs e/ou *queer* sendo o fio condutor de narrativas?

O conceito de heteronormatividade é a base para a compreensão dos processos de regulação dos sujeitos na sociedade e impõe a estes significados construídos e práticas culturais reiteradas. Considerando a presença no interior das sociedades de instituições patriarcais, a heterossexualidade é instalada nos discursos e nas linguagens que vão influenciar os relacionamentos humanos. Se para Judith Butler tanto o gênero como a sexualidades são construtos moldados, é na falsa aparência estável e natural das oposições binárias que se resulta a produção de restrições para com a homossexualidade, por exemplo.

Quando Judith Butler introduz o conceito de performatividade em livros como *Problemas de Gêneros* (2003), a teórica analisa como os corpos são consequências de práticas que precisam categorizar, classificar e conformar sua existência. Considerando a performatividade como uma sequência de atos que visa à naturalização de códigos morais/sexuais vigentes nas sociedades, pode-se dizer que tal repetição induz também ao aprendizado subversivo, no qual sujeitos adestrados avançam as fronteiras daquilo que é o natural: as *drag queens*, as travestis, os *crossdressers*, transgêneros. Ao analisarem a performatividade que implica a performance das travestis, Richard Miskolci e Larissa Pelúcio afirmam

As travestis, diferentemente das drags-queens, não vivem personagens, ainda que, como aquelas, denunciem (mesmo que sem uma intencionalidade) que o gênero é

sempre construção e aprendizado [...] A performatividade travesti, portanto, não pode ser confundida com uma encenação de gênero, mas sim como reiteração e materialização de discursos patologizantes e criminalizantes que fazem com que o senso comum as veja como uma forma extremada de homossexualidade, como pessoas perturbadas. (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261-262)

A performatividade como uma prática pedagógica que influencia na forma de andar, de se vestir, falar, gostar do Outro e se comportar, traduz um conjunto de regras que visa garantir a estabilidade de sexualidades dominantes, como a heterossexual. Todo arsenal de normas heterossexuais serão subjugadas à heteronormatividade, um exercício de disciplina e diferenciação binária: ou você é um homem e se comporta como tal ou você é uma mulher e assume seu papel feminino na sociedade. Porém, como lidar com os sujeitos que não se identificam com essas práticas heteronormativas? Como sustentar afetos entre pessoas do mesmo sexo? A partir da segunda metade do século XX, através da despatologização da sexualidade, principalmente, da homossexualidade, é “visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas, não mais para que se “tornem heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles.” (MISKOLCI, 2012, p.6)

Destarte, tal inserção de indivíduos, especialmente, LGBTs na teledramaturgia não indica, necessariamente, uma construção negativa de tais sujeitos, mas sim, o reforço e a reafirmação de representações estilizadas e estereotipadas. Muitos teóricos criticam o uso dos estereótipos para designar os personagens LGBTs, sendo esse estigma um recurso ofensivo e preconceituoso, e rejeitam o possível contexto narrativamente transgressor no qual tal sujeito desestabiliza, como a televisão privada, por exemplo. Esta discussão pode se relacionar eventualmente com a noção de uma TV de qualidade¹¹⁹, dita como um canal que introduz em sua grade programas com novos elementos visuais, criativos e estilísticos. Seria, portanto, possível afirmar que tais teóricos ao questionar as representações estereotipadas clamam por um canal de qualidade LGBT e *queer*? O que seria a qualidade da representação LGBT e *queer* na telenovela? Talvez, o grande impasse de tudo o que foi questionado, até momento, é que o verdadeiro problema das representações de personagens LGBTs e ausência dos *queer* seja a constância da estigmatização. Personagens estereotipados são um ponto de resistência dentro do armário televisivo, pois ativam discursos e corpos não hegemônicos em emissora ideologicamente prestigiada, porém, a questão central é: por que somente construir personagens estigmatizados e heteronormativos?

¹¹⁹ Ver: Jane Feuer “MTM quality television”. Londres: BFI, 1984.

Deve-se considerar, através da análise das três telenovelas escolhidas, que esse processo vem se transformando desde a década de 1990, quando em *Torre de Babel* as duas personagens lésbicas da trama foram dizimadas devido às críticas constantes de instituições conservadoras e do próprio desencanto do público por um casal comum, sem estereótipos e de mulheres bem sucedidas. Ao mesmo tempo, após a telenovela, o país sofreu uma série de mudanças sociais e políticas: foi governado por um partido governo se pautou por medidas progressistas e inclusivas; avançou nas questões referentes ao matrimônio e ao uso do nome social, criou instituições públicas de saúde para auxiliar os LGBTs – o que não significa que exterminou o preconceito da sociedade brasileira, nem criminalizou a *LGBTfobia*. A reação contrária a todas essas ações significativas trouxeram à tona o preconceito, até então, velado e mascarado nas famílias, nos espaços de lazer e trabalho. Ainda que com uma força maior, por ser uma violência pública, isto serve também de verdadeira importância: foi possível tirar a violência e a hostilidade também do armário.

Aproximadamente 20 anos se passaram entre a telenovela de Silvio de Abreu e *Amor à Vida e Império* e a impressão que fica é que houve uma necessidade externa, uma pressão dos marginalizados, principalmente, por meio das redes sociais. Quando o personagem Félix, inicialmente vilão, tem sua orientação sexual exposta para toda sua família, logo nas primeiras semanas da telenovela, o armário televisivo anunciou que não seria mais o mesmo dali por diante. Saiu do armário o personagem, a emissora, os patrocinadores e o público. No entanto, a reapropriação de certos personagens, expandidos nas redes sociais pela audiência, modifica as leituras dominantes sobre as narrativas e os indivíduos.

Félix é um exemplo de como a popularidade do personagem influenciou não só seu percurso na trama – com a regeneração no final da novela -, por sua aceitação massiva, como também refletiu na pulverização de páginas no *Facebook* com até 3,6 milhões de seguidores, perfis dedicados ao personagem também no *Twitter* e *Instagram*, montagens humorísticas, etc. Xana Summer também obteve sucesso expressivo nas mídias e suas páginas e perfis nas redes sociais resultam, aproximadamente, em 500 mil seguidores. Logo, mesmo por um esteio humorístico, a reapropriação de conteúdos por parte do público é uma estratégia de *pedagogização inversa* sobre as mídias dominantes e suas concepções patriarcais, pois ainda que este movimento seja realizado de forma inconsciente, ele dinamiza processos educacionais de inclusão, respeito às diferenças de gêneros e sexualidades e subvertem o próprio meio de comunicação ao qual estão vinculados.

Essas atividades midiáticas por parte do público aumentam uma cultura de fã que presta serviços sociais e politiza sujeitos LGBTs, e por que não *queer*?, a serem vistos como força ativa, participantes e constituintes da sociedade civil. A posse da imagem desses personagens gera um empoderamento na luta dos direitos a igualdade sexual e de gênero problematizando e garantindo visibilidade de identidades coletivas marginalizadas. Todavia, as transformações provocadas pelo deslocamento desses indivíduos, a partir de diferentes meios, implicam em experiências diversas e embaçam as fronteiras dos códigos morais e éticos heteronormativos, promulgando, de fato uma transgressão sexualmente midiática. No caso da teledramaturgia, é por meio dela que a televisão inicia uma tentativa de flertar com novos níveis de representação e diluir as concepções que fazem dela um portador de preconceito internalizado. Ainda que seja um regime lento, visto a realização do primeiro beijo gay numa telenovela da TV Globo após quase 50 anos da criação da emissora e somente em 2014/2015 a presença de um personagem como Xana Summer para causar estranhamento e dúvida, um comportamento tipicamente *queer*.

Conclui-se que existe, de fato, uma estrutura simbólica, um invólucro heteronormativo que regula os papéis de gêneros e a sexualidade nas telenovelas brasileira. Esse armário televisivo patriarcal abriga e institui um conjunto de regras, performances, sujeitos, corpos, gostos, afetos, afinidades e prazeres. Ele determina as relações para com o Outro e realiza, sob sua própria leitura e imaginário, uma coletividade, uma pretensão de igualdade que não se fundamenta nas contradições e conflitos sociais marcados na cultura brasileira. Esse *closet* televisivo acompanhou o surgimento da TV, se estranhou nas lógicas econômicas, nas formas de produção, nos gêneros, formatos e programas. *Glamourizou-se* com os prestígios de suas estrelas heterossexuais, criou personas, estereotipou, cansou. Atualmente, parte considerável dos telespectadores não se conformam mais, pois além de mudar de canal, alternam plataformas, se conectam aos diversos dispositivos digitais e escolhem aquilo que desejam, aquilo que dialoga com seus interesses. Destarte, a TV generalista tem de avançar ainda mais para a multiplicidade, não só de recursos tecnológicos, mas de seres humanos, de grupos, de comunidades que agora se tornam ativas e possíveis.

Abordar, então, aspectos teóricos sobre televisão e os consubstanciar com as reivindicações e proposições relevantes dos estudos de gêneros e sexualidades demonstrou ser imprescindível. Não somente por revelar as diferenças e igualdades entre LGBTs e *queer* como apreender suas potencialidades e importâncias. Se no segundo capítulo desta dissertação foi questionado quais eram os corpos que importam na teledramaturgia brasileira, hoje é

pertinente indagar “quais corpos precisam ser considerados nas telenovelas?” e a resposta mais assertiva quanto urgente, no que diz respeito aos gêneros e sexualidades, é que não é mais suficiente somente predominar sujeitos heterossexuais como protagonistas na teledramaturgia nacional. Além disso, não cabe mais compreender a representação de um personagem na telenovela sem pensar nos obstáculos comunicativos, políticos, econômicos, culturais e sociais aos quais ele enfrenta ou vai enfrentar. Sempre irá faltar uma parte da estrutura e questionar o todo é uma forma de resistência também.

Portanto, a telenovela brasileira é um produto cultural que estabelece o mais eficiente vínculo entre um gênero televisivo e o público, e sua análise sobre a representação dos LGBTs e *queer* em suas tramas, permite exemplificar como esses sujeitos são atalhos construídos no interior das narrativas e quais as estratégias utilizadas que comprovam suas presenças e funções. Os mecanismos utilizados para criar a (in) visibilidade desses indivíduos são dramatizados e personificados e, dessa forma, LGBTs e *queer* só são admissíveis e úteis quando não interferem na manutenção das dinâmicas de poder – ou acomodados a certos tipos de representação - e atraíam a audiência do público. Nesse sentido, a existência do armário televisivo condicionaria os protagonismos e apagamentos sofridos por esses personagens ao longo da transformação das telenovelas com o passar das décadas e, mesmo em concomitância com a luta LGBT e *queer* no Brasil e em diversas partes do mundo, ainda se está distante de representar esses sujeitos sem um movimento de concessão pelos governos, pela economia, pela política, pela cultura e pelas emissoras de TV. Posto isso, deseja-se que cada vez mais os novos meios de comunicação e tecnologia, especialmente a televisão, sejam espaços democráticos de representação e diversidade e, não mais, um campo de fronteiras e aniquilamentos, no qual personagens considerados *excêntricos* e *estranhos* somente sejam convocados quando reforçam a heteronormatividade ou exaltam o patriarcalismo burguês. A pergunta que instiga o final desse trabalho é: o que está por vir na TV generalista comercial brasileira após o incômodo desses personagens?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Silvio. Entrevistas. In: Autores. Histórias da Teledramaturgia – Vol 1. Memória Globo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Edição Revisitada. Londres/Nova York, Verso, 2006.

ALTHUSSER, Louis. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Tradução por Alberto J. Pla. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento Operacional Padrão. In: Significação, ano 39, nº38, 2012.

BHABHA, Homi. O Local da Cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARBERO, Jesús Martín. Matrices Culturales de la Telenovela. In: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Vol. II, núm. 5, pp. 137-164. Colima, 1988.

_____. Televisión, melodrama y vida cotidiana. In: Signo y Pensamiento, nº11, 1987.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRAGANÇA, Mauricio de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. In: ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp. 29-47.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais / Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa, Departamento de Apoio à Gestão Participativa. Brasília: 1º edição, 1 reimpresão, Ministério da Saúde, 2003.

BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

_____. Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: Cadernos Pagu (11) 1998: pp.11-42.

_____. Deshacer el Género. Barcelona: Paidós, 2006.

- CHAMBERS, Samuel E. *The Queer Politics of Television*. Londres/Nova York, I.B. Tauris, 2009.
- COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal. Tensões entre o movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFA, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- DYER, Richard. *The Role of Stereotypes*. In Paul Marris and Sue Thornham: *Media Studies: A Reader*, 2nd Edition, Edinburgh University Press, 1999.
- _____. *Stars*. Londres: British Film Institute, 1998.
- FACCHINI, Regina. *O movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico*. Cad. AEL, v.10, n.18/19, 2003.
- FILHO, João Freire. *TV de qualidade: uma contradição em termos?*. Líbero, ANO IV, V.4, nº 7-8, 2001, p.86-95.
- _____. *Decifrando os mistérios da “oitava arte”: a crítica televisiva nos Jornais da Letras (1950-1970)*. XIII Encontro Anual da Compós, 2004.
- FISKE, John. *Television Culture*. Londres: Routledge, 1987.
- FISKE, John; HARTLEY, John. *Reading Television*. Londres/Nova York, Routledge, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A Vontade de saber*. Tradução, Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GAMSON, Joshua. *¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema*. In: *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Org, Rafael M. Mérida Jiménez. Barcelona: Ecaria editorial, 2002.
- HALPERIN, David. *San Foucault. Pra una hagoigrafía Gay*. Córdoba: Cuadernos del Litoral, 2000.
- HAMBURGER, Esther. *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. In: *História da Vida Privada no Brasil Vol.4*. Lilia Moritz Schwarcz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HARTLEY, John. *Uses of Television*. London and New York: Routledge, 1999.
- JAGOSE, Annamerie. *Queer Theory. An Introduction*. EUA: Melbourne University Press, 1996.
- JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: 2002, EDUFBA.
- JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades Transgresoras. Uma antologia de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial, 2002.
- KEHL, Maria R. *Televisão e Violência do Imaginário*. In *TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. Org. Bucci, Eugênio. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. O estranhamento *queer*. In: Fazendo Gênero/ 2006 Simpósio temático: “A violência material e simbólica”.

_____. Gênero e Sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008.

_____. Teoria Queer – Uma política pós-identitária para a educação. In: Revista Estudos Feministas, ano 9, 2º semestre, 2001, p.541-553.

MATTOS, Sérgio. Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de História. Bahia: A Tarde S/A, 1990.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, 2012.

_____. O Armário Ampliado. In: Revista Gênero, Niterói, v.9, n.2, p.171-190, 2009.

MISKOLCI, R; PELÚCIO, Larissa. Fora do Sujeito e Fora do Lugar. Reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. In: Revista Gênero. Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1. sem. 2007.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. In: Thinking Outside the Box. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2008.

MORIN, Edgar. As estrelas: o mito e a sedução no cinema. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUANIS, Felipe. Identidades e regionalização nas minisséries brasileiras. In: Revista Rumores, número 16, volume 8, julho - dezembro 2014.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de Televisão. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

RANCIÈRE, J. O Destino das Imagens. São Paulo: Contraponto Editora, 2012.

SÁEZ, Javier. Teoría Queer y psicoanálisis. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: Cadernos Pagu (28), janeiro-junho, 2007, p.19-54.

_____. A(queer) y ahora. In: Sexualidades Transgresoras. Uma antologia de estudios queer. Barcelona: Icaria Editorial, 2002.

STEIN, Arlene; PLUMMER, Ken. I Can't Even Think Straight': 'Queer' Theory and the Missing Sexual Revolution. In: Sociology, Sociological Theory, 12 (2) (julio), 1994, pp. 178-187.

TÁVOLA, Artur. A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: Revista Estudos Feministas. Santa Catarina: UFSC, ano 9, 2º semestre, 2001.

WOLF, Christa. Cassandra: a novel and four essays. In: HUYSSSEN, Andreas. Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

WOLTON, Dominique. Elogio ao Grande Público. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Pensar a Comunicação. Tradução: Vanda Anastácio. Brasil: Difel, 1999.

_____. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: Novos Estudos. nº 57, jul, p.81-90, 2000.

Webgrafia

<http://politica.estadao.com.br/blogs/roldao-arruda/na-ditadura-eramos-indesejados-pela-direita-e-pela-esquerda-diz-escritor-e-fundador-de-movimento-gay/>

http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/fr_historico.aspx

http://www.ambitojuridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2842

<http://dp-mg.jusbrasil.com.br/noticias/2675214/justica-aprovada-uniao-civil-homossexual>

<http://adnews.com.br/midia/chega-a-tv-paga-canal-voltado-a-tematica-lgbt.html>

<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/07/lgbts-e-a-politica-partidaria-sobre-disputa-e-democracia/>

<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/o-potencial-politico-da-teoria-queer/>

<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/09/qual-estatuto-da-familia-em-defesa-dos-direitos-e-da-pluralidade/>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100004

<http://veja.abril.com.br/entretenimento/personagem-gay-agora-e-bom-negocio-para-qualquer-ator/>

<http://www.portalimprensa.com.br/cdm/caderno+de+midia/71354/audiencia+e+credibilidade+garantem+preferencia+de+anunciantes+pela+rede+globo>

<http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/ed754-religioso-e-o-genero-mais-presente-na-tv-aberta/>

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/torre-de-babel/curiosidades.htm>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15050/antonio-fagundes>

<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/brasil/noticia/jair-bolsonaro-critica-beijo-gay-exibido-em-amor-a-vida/?cHash=6e09e02d2c5ad14f6d6316badd571482>

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1409057-beijo-gay-da-novela-amor-a-vida-e-momento-historico-para-o-brasil.shtml>

<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2015/06/1640520-tv-peruana-exibe-beijo-gay-de-amor-a-vida-com-advertencia.shtml>

ANEXO A – PERSONAGEM GAY COMO NEGÓCIO

Entretenimento

Personagem gay agora é bom negócio para qualquer ator

Nova novela das nove que estreia nesta segunda-feira, 'Império' tira José Mayer do seu tradicional papel de galã sedutor (de mulheres) para viver homossexual

Por **Patricia Villalba**
© 20 jul 2014, 14h13



ANEXO B – NOVELA TORRE DE BABEL CAUSA INDIGNAÇÃO

PÁGINA A10

O ESTADO DE S. PAULO

SÁBADO, 30 DE MAIO DE 1998

GERAL

COMPORTAMENTO

Novela "Torre de Babel" causa indignação

Para o cardeal-arcebispo d. Eugênio Sales, a exploração do homossexualismo e do lesbianismo não reforça os alicerces da família

As cenas de violência, de erotismo e de homossexualismo na semana de estreia de *Torre de Babel*, novela das 8 da Globo, provocou a indignação do cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, d. Eugênio Sales. "A exploração do homossexualismo, lesbianismo, crimes, infidelidades, aborto, etc., fatos que afetam a família, em nada constrói ou reforça os alicerces dessa mesma família tão desvalorizada nos dias de hoje," escreveu o arcebispo à imprensa.

"Posso afirmar com segurança que essas e outras novelas, bem como programas que se apóiam na vida real ou histórica, não refletem a realidade", continua o arcebispo.

"E mesmo que fosse assim, estaria contribuindo para a destruição dos valores morais." Em sua conclusão, o texto diz ainda que esses programas, de modo particular várias novelas,

são fonte dos males que nos afligem. "O responsável diário conta a Deus e também os patrocinadores e até os que simonizam, pelo apoio financeiro ou moral que dão a essas mazelas."

Hope - As cenas fortes da novela *Torre de Babel*, nos três primeiros dias, garantiram média de 42 pontos no Hope. Mas na quinta-feira a audiência caiu para 37 pontos, de acordo com a Assessoria de Imprensa da Globo.

Durante a semana, o personagem Clementino (Tony Ramos), matou a mulher a golpes de pé o

casal de lésbicas Rafaela (Christiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeifer), tomaram banho juntas, e o personagem Guilherme (Marcello Antony), violado em crack, assaltou uma casa e disparou contra as moradores.

O vice-presidente de coordenação estratégica da TV Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, disse não ter tido tempo de assistir à primeira semana da novela *Torre de Babel*, mas já requisitou as fitas dos primeiros capítulos.

Sobre as acusações de excesso de violência na TV, Boni responde com uma frase: "Não se pode fechar a janela porque a paisagem continua lá", diz.

Boni realinha ser contra a violência apelativa cujo único objetivo é ganhar audiência, mas ressalta: "Esse não é o caso das novelas da Globo."

Para a diretora-executiva da Associação Parceria Contra as Drogas, Adriana Samara, o personagem drogado é positivo. "É uma mensagem à população, um trabalho maravilhoso de prevenção ao uso de drogas", diz Adriana.

O diretor Nelson Honeiff acha que não se deve conditar a televisão por mostrar a realidade. A psicanalista Maria Rita Kehl, diz ter uma certa desconflança sobre as objeções do público de telenovela. "Não que ele não queiram ver drogas, crimes, sexo e homossexualismo na TV", diz. Eles querem, mas não naquele horário, não na novela."



Christiane Torloni (Rafaela) e Sílvia Pfeifer (Leila): par romântico com cenas de lesbianismo explícito provoca polêmica

Autor propõe debate sobre violência atual

SÍLVIO DE ABREU

Digo sempre em entrevistas que as novelas que escrevo procuram refletir o que gosto, penso, vivo ou, principalmente, o que me incomoda como cidadão. Vivo em uma sociedade cada vez mais violenta com assaltos, mortes, seqüestros e até meninos que sofrem em seus colegas de escola. Percebo, como pai de família, que esta violência vem sendo encarada como divertimento na maioria dos programas de TV, nas novelas e nos filmes de ação em que Stallone ou Schwarzenegger matam seus detritores de forma glamorizada. A exposição desordenada de violência está perigosamente banalizada.

Foi isso que me preocupou e me fez escrever uma novela crua, violenta, realista e sincera como *Torre de Babel*. Quero que os pessoas entendam que mortes, assaltos, drogas, nada disso é divertido... É nocivo, perigoso e deve ser visto com cuidado.

A violência nos primeiros capítulos de *Torre de Babel* foi um soco muito bem dado no estômago do público e tomara que a sociedade e os meios de comunicação possam se reacionar sobre a violência com menos indulgência e mais responsabilidade.

Acho quase um milagre que tenhamos conseguido provocar essa reação toda. Espero que não só na TV, mas nos jornais, nas casas e nas escolas, a violência possa ser discutida como algo horrível e nocivo para a sociedade, e não mais como um divertimento inconsequente.

DIREITOS HUMANOS

Embaixador busca brasileira tratada como escrava

Embaixador do Brasil no Suriname pediu ajuda da polícia para encontrar Rosângela de Abreu

CARLOS MENDES

JULIEN FRYSA

BELÉM - A embaixada do Brasil no Suriname, solicitou ontem a ajuda da polícia para encontrar a vendedora ambulante brasileira Rosângela Maria Negrao de Abreu, de 31 anos, que estaria sendo mantida há dois meses como escrava no país, obrigada a prostituir-se. As denúncias foram feitas pela mãe de Rosângela, Ana Maria de Abreu, em Belém. Ela teria recebido um telefonema da filha, na quinta-feira, informando sobre sua situação. A ligação teria sido interrompida.

O embaixador do Brasil no Suriname, Jorge Saltarelli Júnior, informou ontem que integrantes da comunidade brasileira em todo o país também foram acionados para localizar a brasileira. "Por enquanto é a única coisa que podemos fazer", afirmou.

Segundo o embaixador, atualmente residem entre 10 e 20 mil brasileiros no Suriname, boa parte vivendo do garimpo no interior do país. "É uma população numerosa, carente em termos sociais, mas ordeira, onde não existem problemas de delinqüência", analisou. Os brasileiros entram no Suriname ilegalmente, burlando a vigilância da polícia na fronteira com o Brasil.

FIAT MAREA. SURPR



Fiat Marea é surpreendente no design. O Fiat Marea vai chamar a sua atenção em cada detalhe. Observe, por exemplo, as lanternas traseiras se integrando com as laterais ou mesmo o conjunto ótico traseiro do Fiat Marea Weekend. Você percebe todo o seu estilo e personalidade, a leveza das suas linhas e formas, num design realmente inovador.

É surpreendente no requinte. Acompanhe detalhadamente alguns dos itens que destacam o requinte do Fiat Marea. Você também chegará à conclusão que esse é um dos pontos fortes do carro. Ar-condicionado automático de série com filtro antipólen, check control, comando do rádio no volante (na versão HLX); proteção acústica interna; bancos anatômicos com espuma de densidade especial; apoios traseiros para a cabeça e apoio central para os braços; e espelhos retrovisores externos com comando elétrico dotados de desmembrador.

É surpreendente no conforto. É o único carro produzido no Brasil com o motor 2.0, 5 cilindros e 20 válvulas. Tudo isso representa para o motorista uma excelente

Para obter mais informações sobre o Fiat Marea: fone 0800 991002, fax 0800 991003, internet www.fiatmarea.com.br

BALÃO-DE-ENSAIO

'Você Decide' é teste de novelas

Programa aborda antes as mesmas polêmicas retratadas em tramas das oito da Globo

RUIDANTAS da Reportagem Local

O semanal "Você Decide", da Globo, tem servido como balão de ensaio da programação nacional da emissora.

O programa vem levantando, com acerto antecedente, as mesmas polêmicas abordadas em novelas da rede.

São vários os exemplos a ser citados. Em novembro do ano passado, o "Você Decide" retratou no episódio "Delicadeza" um relacionamento lesbiano.

O assunto será igualmente discutido na novela "Torre de Babel", a próxima trama das oito, de Silvio de Abreu.

No episódio do "Você Decide", duas amigas iam-se envolvidas emocionalmente, e o drama proposto pelo programa verificava se o público permitia tal ligação amorosa.

Os conservadores pediram de forma esmagadora. O capítulo teve muita participação dos telespectadores, que se decidiram

pelo final tchê entre as duas parotas.

Outros temas estão sendo tocados agora na novela das oito, "Por Amor". Um deles é o aberto, por meio da personagem Leticia, que ficou grávida do namorado e decidiu interromper a gravidez.

Com trama fortemente diferente, mas retratando o assunto, o episódio "Vida", exibido em abril, conta a história de uma estudante que engravidou após ser estuprada. O público permitiu que ela abortasse.

Em março, no episódio "Dupla Fração", o ator Edson Luís vivia um homem casado bissexual.

Tal drama é alternadamente personificado por Rataí (Odilon Wagner), em "Por Amor".

Como o semanal atrece rapidamente a aborção ou a repulsa a temas, vai a questão: o "Você Decide" tem o poder de influir sobre a abordagem de tais assuntos nas novelas?

O diretor de núcleo Herival Rossano, 63, responsa-

vel pelo "Você Decide", acredita que sim.

"Não existe uma determinação oficial para que os resultados dos programas sejam passados aos autores. Mas, dentro da emissora, existe muita facilidade de comunicação."

Também veio muita semelhança entre o que é retratado em "Você Decide" e nas novelas. Admito que ele dá um "feedback" rápido da opinião do telespectador", conclui.

Abreu, 53, de "Torre de Babel", afirma ter total liberdade na escolha das polêmicas abordadas.

Mas concorda que, se o homossexualismo feminino tivesse sido rejeitado pelo público, poderia ter que repensar a abordagem da questão.

"Venhamos de que tanto tor aborção o tema em "Você Decide". Depois, mas iraria a Globo a forma como eu tratava o assunto em minha novela. Então, discutimos o modo de tratar a polêmica", diz.

Manoel Carlos, 65, autor de "Por Amor", afirma que sua sinopse é anterior aos episódios.

"É pura coincidência. Não há nenhuma relação entre a novela e o "Você Decide", contesta.



Protagonistas de "Delicadeza", episódio do "Você Decide" que retratou o lesbianismo



Silvia Pfeifer e Christiane Torloni, que viverão duas lésbicas em "Torre de Babel"

Pesquisa determina perfil

da Reportagem Local

Os autores de novelas da Globo afirmam que pesquisas podem determinar os perfis e o espaço dado aos personagens.

A emissora possui uma central de pesquisas para avaliar o "recall" de seus programas.

Os dados coletados pela central são tratados como segredo de estado dentro da emissora e servem como termômetro das ficções da Globo.

Manoel Carlos, autor de "Por Amor", afirma que leva em conta os resultados de todas as pesquisas "oficiais ou não".

"Sou um autor que escuta

a voz das ruas. As pesquisas despertam meu interesse, mas em nenhum momento sou obrigado a segui-las", afirma.

O autor cita os personagens Nando e Milena, de "Por Amor", para ilustrar sua ligação com a opinião popular. "Ao sentir que a dupla seduzia a audiência, aumentei a participação deles na trama."

Já Silvio de Abreu, explica que as pesquisas medidas pela Globo não aconselhavam a inclusão dos personagens Jefferson e Sandrinho, de "A Próxima Vítima" (exibida em 95), como homossexuais.

"A pesquisa dizia que eles não deveriam ser ho-

mossexuais, por causa do estereótipo do homossexual marginal, manco ou ouatado", comenta.

Para Abreu, a pesquisa lhe mostrou como deveria ser o tratamento dado ao casal gay. "A pesquisa serve para revelar de que maneira posso passar a minha ideia."

Abreu afirma que, antes de tudo, ao levantar polêmicas em novelas, o autor se vê obrigado a "peitar a sociedade".

"Já há pessoas ligando diariamente para a Globo, reclamando da Christiane Torloni e da Silvia Pfeifer (que viverão um casal homossexual em "Torre de Babel", próxima das oito).

ANEXO D – AMOR À VIDA: CASAL DE PROTAGONISTAS

08.01.2014 19h53

Com casal gay de protagonista, “Amor à Vida” deixa a Globo numa enrascada

Maurício Stycer



Em
julho,
a
leitora

Andrea Freitas enviou ao blog um texto muito bom, no qual analisava o perfil dos médicos do Hospital San Magno, de “Amor à Vida”. Esta semana, Andrea me enviou um novo texto, no qual defende que o principal casal de mocinhos da novela não é formado por Bruno e Paloma, mas por Felix e Niko. Como no último capítulo sempre se espera um beijo do casal de mocinhos, a leitora observa que Walcyr Carrasco deixou a Globo “numa tremenda enrascada”: haverá o esperado “beijo gay” em “Amor à Vida”? Leia abaixo o texto de Andrea:

Em todas as novelas, os capítulos finais reservam sempre a grande virada, com a queda da máscara dos “vilões” e o “viveram felizes para sempre” da mocinha e do galã. Em “Amor à Vida”, Aline (Vanessa Giacomini) em breve terá sua máscara retirada e, fora algumas “vilanices” que ainda devem ocorrer, será devidamente desmascarada. Mas, e o grande casal da novela?

O casal formado por Bruno, o bobo (Malvino Salvador sempre fazendo papel de “tolo”) e Paloma, a bela e tonta, (Paola Oliveira, que chorando é de uma falta de expressão absurda) já está bem encaminhado, mas não consegue, por absoluta falta de talento e empatia, mobilizar o público – os dois conseguiram, inclusive, a façanha de anular o talento da fofa Klara Castanho.



Por outro lado, o talento, a sensibilidade e o carisma de Mateus Solano e Thiago Fragoso (que vem surpreendendo e muito nos últimos capítulos), fizeram crescer o casal mais autêntico, sensível e verossímil de “Amor à Vida”.

Mesmo com tantos preconceitos ainda tão pungentes em nossa sociedade, fica difícil não se enternecer com os dois. Walcyr Carrasco já justificou a virada de Félix, já comprovou que na literatura universal outros casos existiram e já nos convenceu que ele realmente mudou.

Niko é o mocinho que a novela precisava. Lindo, menino de coração “bão”, mas sem aquele ar de “rapaz bobão”, tão característico de Malvino. Como não torcer para esse romance acontecer, como não querer ver os dois se acertando, como não olhar e encarar um beijo entre os dois como o desfecho tão esperado?

Não é isso que esperamos de todas as novelas, o beijo final entre o casal de mocinhos? E agora? Será que Walcyr vai conseguir abrir os caminhos para Manoel Carlos, que vem com um casal de lésbicas como protagonista na próxima novela? Walcyr foi quietinho, comendo pelas beiradas, e deixa a Globo agora numa tremenda enrascada: o único casal verdadeiro e verossímil da novela vai conseguir ter o tão esperado “final feliz”?

Para Mateus e Thiago apenas os parabéns, por terem se doado tanto e dado a Felix e Niko o melhor do melhor. Pena que só Mateus poderá ganhar o prêmio de melhor ator (sem dúvidas Thiago merece ser lembrado por ter dado a Niko tanta sensibilidade e nuances).

Vamos torcer para que o preconceito perca feio para a sensibilidade e que o tão esperado primeiro beijo gay da Globo aconteça, premiando o trabalho dos três: Mateus, Thiago e, sem dúvidas, Walcyr, que mesmo errando na maioria do texto, acertou com esses dois.

ANEXO E – AMOR À VIDA NA TV PERUANA



ANEXO F – XANA SUMMER NO GSHOW

MENU

gshow

IMPÉRIO

Q BUSCAR

Ailton Graça vive travesti Xana Summer em 'Império': 'Quero levá-lo na nobreza da alma'

Ator divide cena com Viviane Araújo, que interpreta a manicure Naná

06/07/14 às 09h41 - Atualizado em 18/07/14 às 13h50

