

O Corpo Queer como “Imagem-Mentira” na Telenovela Brasileira¹

Juliana BRAVO²

Felipe MUANIS³

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Este artigo tem o objetivo de propor a materialidade do corpo queer como um produto estilizado pela telenovela brasileira, justamente, por este corpo pertencer a um processo de montagem que prioriza na imagem a evidência de certa ausência. Dessa forma, a representação do corpo queer é um elemento visual de uma montagem ideológica. Portanto, é preciso analisar as estruturas textuais televisivas, os aportes teóricos queer e as próprias definições de montagem e ausência. A partir do conceito de “Imagem-Mentira” de Didi-Huberman, nomes como John Fiske, John Hartley, Judith Butler, Michel Foucault e Jacques Rancière servirão de base teórica para a discussão.

Palavras-chave: Teoria Queer; montagem; corpo; imagem; telenovela;

Introdução

No Brasil, o meio de comunicação mais potente e que ainda alcança milhares de pessoas é a televisão. A TV aberta comercial é responsável por dinamizar 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 ao estabelecer tipos de contato e contrato firmados com seu telespectador. 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 ela alcança seu ápice popular e se legitima enquanto produtor e transmissor de informação e entretenimento.

¹ Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação pelo PPGCOM-UFF, graduada em Cinema e Audiovisual pela UFF e integrante dos grupos de pesquisa “Entelas” (UFF) e “Cinema, Televisão, Literatura: Interseções” (PUC-RIO). Email: julianabravo@msn.com

³ Orientador do trabalho. Professor do PPGCOM-UFF e do curso de Cinema e Audiovisual da UFF-RJ. Email: felipemuanis@id.uff.br

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, o que se passa a ver na telenovela brasileira é a exposição das diversas classes sociais e a introdução de novas formas realistas de se contar histórias. Para Dominique Wolton (1997) 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 e textos mais complexos 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 imediatez 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 e 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 caracterizo como “estéticas de minorias”. No mais, ao tratar de aparentes minorias, como seria a construção do corpo queer na telenovela brasileira?

A Teoria Queer, no entanto, emerge na década de 1980 nos Estados Unidos, aliada a outros movimentos como a revolução sexual e feminina, para contestar a naturalidade das instituições que se referem aos gêneros e as sexualidades como hierarquias dicotômicas: masculino/feminino e homem/mulher. A ideia de “dispositivo histórico” afirmado por

Foucault (1988) revela que a apropriação televisiva desse modo conservador de considerar as identidades é conveniente de processos pedagógicos, no qual, a identificação e construção das identidades de gêneros e sexualidades são apreendidas e reafirmadas.

O maior nome teórico dos estudos queer é Judith Butler e, diretamente influenciada por pensadores como Michel Foucault, Hegel e Jacques Derrida, seus argumentos são moldados pela dialética e pela apropriação das noções desestabilizadoras que provocam o sistema e que profanam significados sobre o sujeito e, conseqüentemente, definem sua identidade. Butler em seus estudos analisa o corpo como um local de depósito, no qual a ele, são endereçados códigos e linguagens padronizadas que culminarão na sua inteligibilidade perante a sociedade. Assim, o corpo do indivíduo carrega em si significados construídos socialmente e garante as fronteiras e as regulações dos gêneros.

Os corpos queer são considerados desviantes, pois para o patriarcalismo são abjetos, ou seja, malditos, sem importância ou ilegítimos. Logo, para esses corpos 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 um efeito de montagem simbólica: uma “Imagem-Mentira”.

A ideia tanto de montagem como “Imagem-Mentira” 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 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 conseqüente representação dos discursos, relacionada neste artigo com as propostas de Jacques Rancière, produz uma estética do olhar que visa construir identificação com o produto audiovisual, através da disciplina do olhar sobre o fato. Dessa forma, tanto imagem quanto texto são figuras de pensamentos capazes de deslocar o entendimento do objeto, do registro ou da experiência e que, é na ausência ou nos restos destes, se dá aparência da memória e do registro. Assim, “Imagem-Mentira” seria o resultado de subtextos, intenções e experiências vividas.

Portanto, este artigo tem o objetivo de questionar os valores da montagem da telenovela brasileira sobre a representação e a estilização dos corpos queer, partindo do princípio de Didi-Huberman de que a imagem pode ser uma “Imagem-Mentira”. Logo, a

questão essencial a ser discutida e analisada é: pode-se afirmar que o corpo queer é estilizado pela/na telenovela brasileira por pertencer a um processo de montagem que, ao gerar uma imagem que mostre na ausência sua ideologia, tal corpo estilizado seria, então, uma mentira, uma ficção?

Os Textos Televisivos

Inicialmente, é preciso explicitar como os discursos/imagens televisivos são construídos e produzidos. Através de práticas formais que por meio de determinadas condições provocam a interação entre os textos e os telespectadores, os valores atribuídos aos seus significados implicam em exercícios constantes de tradução tanto das formas de produção quanto dos valores de suas representações, logo, a mediação televisiva tende a se esforçar para operar a materialidade e a expressividade social e cultural. No entanto, algumas variáveis são consideradas para avaliar o processo comunicativo da TV e seus tipos de contato e contrato firmado com seus públicos. Não por menos, algumas estratégias tradicionais de emissão e transmissão se modificaram ao longo dos anos e as mudanças sofridas pela televisão fizeram-na se adaptar a novas dinâmicas tecnológicas, novos usos sociais e novos modos de ver.

As complexidades advindas desta renovação ainda garantem antigos métodos de negociação para a produção de sentido de 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 de 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 fato cultural.

Os textos televisivos são aparentemente “fechados” e limitados e 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 é o comportamento do espectador quando assiste a determinado programa. O que deve ser levado em consideração não são somente as estratégias textuais, mas os espaços e as lacunas que o dispositivo possibilita para os significados. Dessa forma, os significados são frutos da experiência social do leitor. 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). Assim os textos televisivos possuem uma dimensão convencional que deva aparentar naturalidade e, portanto, promover a identificação.

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. (HARTLEY, 1999, p.63)

O conhecimento das circunstâncias de enunciação realizadas pelos dispositivos é um triunfo da experiência do leitor no mundo, devido ao seu esforço de ordenação frente ao caos de discursos, visto que todo discurso é fruto de um desejo ou uma intenção. No entanto, a realidade que provém da naturalidade dos textos e seus conteúdos só é possível se concretizar à medida que existe uma experiência anterior a leitura. Em “Tempo e Narrativa” (1994), Paul Ricoeur problematiza as poéticas das narrativas e suas apreensões de temporalidades. Para o filósofo, tanto o texto como a imagem derivam de um embate dialético que integra a narrativa e que faz esta ser e pertencer a múltiplos tempos — tríplice presente: passado, presente, futuro. Dessa forma, a narrativa não pode ser considerada uma descrição das coisas num só tempo, mas sim, da ideia que Barthes defenderia: a narrativa é o espaço onde se partilha experiência.

Contudo, considerando a telenovela como uma narrativa que aproxima e representa realidades, seu texto se torna eficaz quando alinhado ao cotidiano do espectador. O uso que se faz de sua linguagem particular ativa não só a experiência, como a memória coletiva e suas interpretações. Sendo assim, no tempo-humano proposto por Ricoeur “a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (1994, p. 85). Logo, é preciso considerar a existência de múltiplos textos televisivos e as diversas subjetividades nos modos de leitura dos telespectadores, o que afastaria a noção de passividade televisiva dos teóricos mais céticos.

O que define a televisão e autentica seus textos é a existência de uma grade de programação e o aumento da capacidade de transmissão e especialização dos programas diversifica a paisagem de seu público. Assim, John Fiske propõe no livro “Television Culture” (1987) a existência de três tipos de discursos televisivos. O primeiro tipo chama-se “discurso primário” e caracteriza-se por integrar os processos de emissões e promover e

organizar as relações intertextuais. O discurso secundário é o próprio material produzido pelo discurso primário e que promove a circulação de seus significados. Já o discurso terciário é a fase crucial dessa circulação, o local onde os textos são debatidos e discutidos. Por conseguinte, esses três tipos de discursos evidenciam o potencial polissêmico da televisão e sua capacidade de ser um agente mobilizador tanto nos textos como nos espectadores.

No entanto, a partir dessas questões, é possível afirmar que as diferenças nas experiências particulares de cada leitor serão culminadas na produção de leituras negociadas. Ou seja, leitores negociados são estes que não estão em posição de conformidade nem de oposição, mas que em certas situações, modificam ou flexionam suas interpretações às necessidades específicas de cada contexto representado. Esta teoria se aproxima das noções de leitor implicado de Wolfgang Iser⁴. Este leitor é um sujeito definível que é produzido antes de ser concretizado pelos leitores reais e que, na medida de suas expectativas e anseios, tem o foco de impor certas regras para sua existência.

Para Walker Gibson, o leitor implicado não passa de um leitor idealizado pelo seu criador e que durante o processo de leitura se esvai devido aos níveis de interpretação. O leitor implicado, então, existe somente na obra, na intenção de direcionamento e na concretização do discurso. Portanto, o leitor concreto, dito real, tem o direito de não se identificar com o papel ao qual lhe é fornecido e recusar os caminhos da indução. Gibson caracteriza o “leitor fictício” como um personagem que está inscrito no texto e que conduz o leitor real a mascarar-se para usufruir determinada linguagem. Para ele, “um texto mau é aquele em cujo leitor fictício descobrimos uma pessoa na qual recusamos transformar-nos.” (1950 apud Onega e García, 1996, p. 157).

Gibson observa, de maneira condescendente, que é o leitor implícito ao invés do real aquele que pode ser identificado mais obviamente em gêneros da sub-literatura rudemente comprometidos com persuasão, com publicidade e propaganda (164-165). Mas, na verdade, mesmo uma breve olhada no negócio de sub-gênero com questões persuasivas, mostra que o leitor implícito é tão prevalente que podemos usar esses documentos para definir técnicas para invocar tais leitores nos textos. (EWALD, 1988, p.168)

Portanto, o receio da televisão em implantar códigos que estabeleçam, por exemplo, uma narrativa não-heteronormativa vem da necessidade da mesma em julgar as condições de produção do sujeito – do seu telespectador implicado - e do papel que cada indivíduo

⁴ Ver: “The Implied Reader: Patterns of Communication”, 1978.

tem na sociedade. O desejo parte do princípio em concentrar números de todas as naturezas e ordens, seja pelo lucrativo, seja pela audiência, pela identificação. Assim, faz-se medo de que, ao ampliar as representações e os discursos à subversão, os espectadores cristalizados pelos modelos hegemônicos se afastem e mudem de canal. Mas quais seriam os elementos subversivos representados pela telenovela brasileira?

O Corpo Queer

As instituições sociais ainda estão amparadas sobre conceitos e pensamentos que se comprometem as convenções patriarcais e heteronormativas. No interior de sua estrutura, 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 potência do pertencimento numa comunidade que compartilhe dos mesmos elementos e que desfrute tanto “interpelativamente” quanto imageticamente da mesma organização figurativa.

No entanto, são nos corpos que essa intervenção torna-se mais eficiente no que concerne a exposição das identidades de gêneros e sexualidade. A concepção dicotômica dos gêneros caracteriza a força das agências de poder na regulação e preservação de uma heterossexualidade compulsória⁵. O corpo tem de ser uma superfície fluida e polida, por onde devam se fixar as noções e os valores consolidados, o que caracterizaria a coerência do processo, da linguagem e dos significados. Desse modo, é possível constatar o corpo como um depósito de adereços; uma alegoria carnavalesca de discursos preexistentes que o materializa como sendo consequência de uma ideologia dominante. E, de fato, a performatividade como sequência de atos, segundo Judith Butler (1990), persiste e reitera lógicas de poder. Para Foucault (1979)

... o grande fantasma é a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos. [...] Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. (FOUCAULT, 1979, p. 146)

⁵ Termo utilizado por Adrienne Rich no artigo “Compulsory heterosexuality and lesbian existence” (In: *Woman and Sexuality*, 1980), no qual a autora analisa a natureza dos discursos heterossexuais que marginalizam e evidenciam como desviantes comportamentos lésbicos.

No mais, como seria a construção do corpo queer? O corpo queer, por sua vez, é um corpo melancólico, pois tem de se adequar a ausência da identificação imediata que o coloca como um objeto excêntrico, ou melhor, abjeto ao que é natural. Sendo assim, ele é um corpo de possibilidades que necessita ser *ressignificado* e estilizado. Somando-se a isto, é preciso não por menos deixar de explicitar que os corpos resistentes (queer) são constrangidos e julgados pelas instituições que praticam as desigualdades sexuais. Logo, esse corpo torna-se subversivo por ser um montante complexo de elementos desviantes.

A noção de estilização é atribuída para se referir à imposição de componentes cruciais que irão formar e produzir sujeitos compatíveis e legíveis. As instâncias que condicionam o corpo como alvo das condutas normativas delimitam os ambientes pelos quais os indivíduos estilizados devem habitar nos espaços sociais. O esforço da incidência, por uma perspectiva heteronormativa compulsória, de uma identidade cultural repleta de atos e ações que devam ser coerentes, demonstra o excesso de adestramento ao qual o corpo é submetido. Por assim dizer, é inquestionável a existência dramática e encenada do corpo como fruto da performance intencionada a compreensão satisfatória de seus atributos.

O corpo, então, é o reflexo de que o gênero e as identidades são um pacto coletivo, um acordo coletivo imposto a todos os integrantes das estruturas sociais. É também, uma estrutura complexa de rearranjos linguísticos e interpelativos que determinam supostas verdades universais pré-estabelecidas (como por exemplo: a cor da roupa azul referente aos meninos e a cor rosa as meninas; os estereótipos: o gay afeminado e a lésbica masculinizada). À vista disso, o corpo tem uma dimensão pública vulnerável e é agenciado pelas políticas culturais que não são econômicas ao confeccionar, ajustar e moldar suas propriedades.

A heteronormatividade infere também na capacidade de dominar e influenciar os espaços, principalmente, do campo televisivo. Com isso, determinados corpos são marcados para transitarem e fluírem em regiões particulares, enquanto outros corpos ditos “normais” ou neutros têm mais mobilidade e podem desenvolver novas espacialidades. Um espaço irracional, difuso, que implode o social e provoca colapsos entre performances. O efeito disso é certa expectativa perante esses lugares que devem ser organizados para explicitar e definir fronteiras e desigualdades. Visto que os discursos heteronormativos são derivados de construtos sociais, a heteronormatividade também produz construções textuais e práticas de leitura televisivas que proporcionam novas estratégias de negociação sobre uma

narrativa que é mais polissêmica e resistente ao patriarcado, obviamente por atingir um público bastante expressivo, como a telenovela.

Na telenovela brasileira os corpos queer são estilizados a fim de serem personificados e dão vida e voz, na maioria das vezes, a estereótipos que condicionam sua visibilidade. O corpo queer torna-se um recurso estilístico transgressor para a narrativa *telenovelística* e sua apropriação, quase sempre hiperbolicamente humorada, é um fenômeno midiático. Os personagens queer são uma atração no interior das tramas, pois quando postos na periferia textual da telenovela, a função dramática exercida por eles desdobra-se mais num âmbito de espetáculo público do que no cumprimento dos obstáculos que a estrutura de uma novela implica a seus personagens principais. Portanto, o personagem queer é um artifício narrativo confeccionado.

O texto telenovelístico implica em códigos que asseguram sua fruição e consistência e criam determinados personagens para serem objetos portadores de múltiplos efeitos. Em “Reading Television” (1989), John Hartley e John Fiske afirmam que existem dois códigos que perpassam a comunicação de um modo geral: o primeiro é o código lógico; o segundo o código estético. O código lógico é quase matemático, no sentido de que ele tenciona e intensifica as convenções e arbitrariedades que carrega consigo, logo, molda-se àquilo que se propõe. Consequentemente, é um código mais limitado. Já o código estético, este possui dimensões e possibilidades de associações por ser mais difuso. Linguagem verbal ou visual, por exemplo, exemplificam suas características. Assim, infere-se que o corpo queer na telenovela tem dupla função: lógica e estética. Lógica porque a imagem deste corpo queer é equivocada, devido à montagem ideológica tradicional e estética porque é um corpo alegórico, carnavalesco; uma ficção estilizada que provém de um subtexto visual coerente (seja na voz, trejeitos, figurino, dramas, etc). Dessa forma, pode-se afirmar que este corpo *queer* é uma imagem-mentira derivada de rearranjos, ou seja, montagens.

A Imagem-Mentira

Após discutir as circunstâncias que possibilitam a produção dos corpos queer na telenovela brasileira como sendo ficções textuais, logo, uma mentira estilizada, proponho um viés mais analítico sobre a montagem que é feita para a existência destes corpos em detrimento da imagem refletida na representação desses personagens. Este tópico privilegia a busca por um entendimento mais aprofundado dos estudos da imagem e sua produção de

sentidos. Considerando o corpo queer como um recurso narrativo, essa contínua estilização pode ter uma relação direta com a discussão que Didi-Huberman aborda em “Imagens apesar de tudo” (2012), no qual o autor no capítulo intitulado “Imagem-Montagem ou Imagem-Mentira” discute a construção da imagem através de um processo de montagem que implicaria numa forma de conhecimento. Sendo assim, se poderia afirmar que a representação do corpo queer na telenovela é o estágio final de um processo de montagem ideológica.

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 – lógica semelhante aos textos televisivos. Por conseguinte, esse *conhecimento por montagem* seria a leitura dos “restos”, dos subtextos e suas referências. A montagem, portanto, é um ato de construir realidades com discursos e brechas 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.

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 intrínseco. É possível reconhecer no esforço da organização 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 significações.

A representação atrelada à montagem das imagens também é um elemento central, e por isso a subversão da imagem dos corpos 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, talvez pela base melodramática que se alia a necessidade de “tudo dizer e mostrar”. A oralidade e a visibilidade tornam a fluidez efetiva quando adequadas a pré-requisitos estabelecidos pelas convenções. No caso da televisão brasileira generalista comercial⁶, a representação dos indivíduos queer na telenovela é uma construção simbólica e melancólica, devido às restrições e imposições patriarcais sobre o corpo representado. Logo, a imagem dos queer 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 estereótipo dos queer é uma acomodação da representação e uma maneira de garantir visibilidade, através da imagem, pela economia dos afetos. Para ele (2012, 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”.

É evidente que as lógicas das emissoras televisivas estão atreladas a diversos fatores e, considerando que no Brasil existem duas grandes emissoras privadas produtoras de conteúdos *telenovelistico*, como a Rede Globo e a Rede Record, os níveis de exigência quanto ao que se pode e deve mostrar são acentuados. No caso das telenovelas que atraem não só o público por suas tramas como também pelo *starsystem*, do ponto de vista econômico são lucrativas ao garantir o esteio publicitário das emissoras. Grandes marcas de diferentes segmentos buscam e pagam por qualquer minutagem nos intervalos comerciais a fim de garantir visibilidade e alcance para um grande público. Não somente pelo viés

⁶ O termo “generalista” refere-se ao estudo que Dominique Wolton faz das TVs abertas e fechadas, caracterizadas, respectivamente, como generalistas e fragmentadas.

econômico, mas também pelo político, as emissoras regulam os discursos. Um forte exemplo é a estreita relação dos interesses, vantagens e concessões referentes a um determinado governo ou partido político e até mesmo as relações com esferas religiosas (vide a pulverização da compra de banda de frequência por líderes religiosos).

O que se busca, assim, é afirmar que as emissoras de TV generalista comerciais no Brasil são afetadas por diversos motivos ao regular o real através de suas exposições e representações midiáticas. No caso do maior produto cultural televisivo do país, as telenovelas não se distanciam quando representam os indivíduos queer. O conflito de interesses que se beneficiam as emissoras ao comedir a exposição desses corpos queer implicaria numa série de sintomas e decepções por parte de determinados grupos sociais e políticos. Uma determinada parcela conservadora da sociedade brasileira poderia se sentir afrontada com novas caracterizações desses indivíduos e, portanto, desligar a TV ou mudar de canal. O baixo índice de audiência de um produto que é exibido também em horário nobre é um risco que as emissoras privadas não querem correr, ainda que se disponibilizem a se direcionar para públicos diversos. Não pretendo questionar a validade ou exercer juízo de valor sobre essas representações, mas a frequência com que a imagem dos queer na telenovela se direciona para sustentar índices de audiência, ainda que esses corpos se transformem em discursos terciários, segundo as proposições de John Fiske citadas anteriormente, é possível considerar a imagem dos queer na telenovela uma “imagem-mentira”, derivada de uma montagem ideológica, econômica, política e patriarcal.

Basta não sermos ingênuos, nem no que diz respeito aos arquivos nem no que diz respeito à montagem que a partir deles se produz: os primeiros não nos dão de todo a verdade “nua e crua” do passado e só existem porque se constroem a partir do conjunto das questões ponderadas que lhes devemos colocar; a segunda, vem precisamente dar forma a esse conjunto de questões, daí sua importância – estética e epistemológica- crucial. (HUBERMAN, 2012, 170)

No entanto, é preciso salientar os esforços das emissoras no tabu referente à homossexualidade nas telenovelas. É notória a maior disposição dos canais em tratar de forma mais igualitária a discussão sobre gêneros e sexualidades e o cuidado em se afastar dos estereótipos convencionais. Pode-se citar como exemplo o personagem Félix de “Amor à Vida” (2013/2014), de Walcyr Carrasco. O personagem, que antes era vilão e ao longo da novela foi se regenerando, teve sua trama ampliada e posta como central pela rejeição do público ao casal principal da novela e porque seus conflitos foram representados de maneira mais humana.

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 à 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 ao mesmo tempo explícita, pela exposição do corpo queer, e implícita pelos enunciados políticos.

Conclusão

A televisão enquanto meio de comunicação é o veículo mais potente devido a sua capacidade de atingir um número vasto de público e audiências. No Brasil, seu produto mais legítimo e autêntico são as telenovelas que, há mais de 50 anos, instigam o imaginário e afetam tanto emocionalmente quanto socialmente, o cotidiano de seus telespectadores. Ainda que a telenovela esteja calcada na estrutura melodramática em suas tramas, as modificações na cultura, nas tecnologias e nos movimentos sociais puseram em confronto a linearidade e a simplicidade de suas narrativas, obrigando a telenovela a se adaptar as complexidades advindas dos processos de modernização e do pensamento social.

No entanto, numa proposta de ser o reflexo da sociedade, a televisão brasileira privada amplificou as marcas e os rastros impostos pelos discursos tradicionalistas e fundamentalistas do patriarcalismo e fizeram com que a estreita relação entre gêneros e sexualidades fosse uma prova da construção social de ambas e se tornasse um problema quando, apenas, convoca a atenção de práticas ideológicas dominantes. Assim, não é surpreendente que as diferenças sociais entre elas sejam transpostas também nas diferenças textuais. Logo, os textos televisivos também potencializam que os papéis de gêneros na sociedade sejam estritamente definidos e, rejeitados pelos grupos minoritários, reafirmados sobre a representação desses indivíduos nos corpos de seus personagens para um tipo de leitor completamente implicado – um telespectador implicado por seus textos intencionais e direcionados.

De acordo com a teórica queer Judith Butler, os corpos são estilizados com o intuito de fazerem sentido as convenções genéricas e a regulação dos binarismos em relação aos gêneros e sexualidades. No entanto, esses corpos sofreriam o endereçamento de objetos,

adereços e novos traços que acentuassem sua performance dentro das tramas e narrativas. Ou seja, o objetivo é criar corpos adestrados que permitam uma leitura heteronormativa dos discursos oferecidos e, dessa forma, tais corpos precisam ser *ressignificados* para fazerem sentido. A dinâmica mais comum para a fluidez destes signos é a representação estereotipada.

Assim, é possível haver uma ligação entre as críticas lançadas pela Teoria Queer e as narrativas televisivas brasileiras como a telenovela, sobre seus personagens queer e também a discussão proposta por Didi-Huberman sobre o estatuto da imagem como algo absoluto ou verdadeiro. Se para os teóricos queer os estereótipos que a telenovela cria para os indivíduos queer não exploram a diversidade dos gêneros e afrontam o ideal coletivo da aceitação, devido à naturalização de códigos preconceituosos e heterossexistas, a representação exibida por seus personagens é falsa, visto que são adequadas 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 na ausência das imagens dos corpos dos personagens queer na telenovela que a transgressão das ideias inclusivas e igualitárias de gêneros, defendidas pela Teoria Queer, se concretiza. Logo, os estereótipos são banais, pois a subversão está no acesso aos discursos e as histórias invisíveis que aqueles corpos estilizados proporcionam e implicam.

Portanto, este artigo se propôs a compreender, através de perspectivas como os estudos de imagem e teorias televisivas e queer, como a televisão e suas emissoras abertas privadas, por meio de seus textos, condicionam a representação de gêneros e sexualidades na telenovela brasileira baseada numa montagem ideológica. Dessa forma, as modificações sofridas pelos corpos dos personagens queer são estilizações que auxiliam a fluidez dos signos e símbolos impostos por uma sociedade patriarcal e conservadora, regulando assim, um tipo de real e produzindo “imagens-mentiras”.

Referências

BUTLER, J. **Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

_____. **Bodies that matter: On the discursive limits of „sex“**. 1. ed. Nova York/Londres: Routledge, 1993.

CHAMBERS, S. A. **The Queer Politics of Television**. 1.ed. Nova York/Londres: I.B. Tauris, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **Ante el Tiempo: Historia del Arte y anacronismode las imagines**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

DYER, R. **The Culture of Queers**. Nova York/Londres: Routledge, 2002.

EWALD, H. R. **The Implied reader in persuasive discourse**. In: Journal of Advanced Composition. Iowa State University, 1988. p.167-178.

FISKE, J. **Television Culture**. 1. ed. Nova York/Londres: Routledge, 1987.

_____. **Television: Polysemy and Popularity**. In: Critical Studies in Mass Communication. V. 3, nº 4. 1986, p. 391-408.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GIBSON, W. **Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers**. In: Onega, Susana; García, José Angel. Narratology: An Introduction. London: Longman, 1996. p.155-60.

HARTLEY, J. **Uses of Television**. Nova York/Londres: Routledge, 1999.

HARTLEY, J; FISKE, J. **Reading Television**. Nova York/Londres: Routledge, 1989.

LAURETIS, T. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. 1ed. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LOURO, G. L. **Pedagogias da Sexualidade**. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000. p.8-33.

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

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

_____. **Aisthesis: Escenas del régimen estético del Arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RICOUER, P. **Tempo e Narrativa**. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1994.

WOLTON, D. **Pensar a Comunicação**. Portugal: Difel S.A, 1997.