

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS EM TELENÓVELAS A PARTIR DO CÔMICO

The Comical Construction of Homosexual Characters in Telenovelas

La Construcción de Personajes Homosexuales en Telenovelas a partir del Cómic

La Construction de Personnages Homosexuels dans des Telenovelas tirés de la Comique

DOI: 10.5020/23590777.rs.v19i2.e8801

Eduardo Name Risk (OrcID)

Psicólogo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Pós-Doutorando do Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP.

Manoel Antônio dos Santos (OrcID)

Psicólogo. Livre-docente em Psicoterapia Psicanalítica. Professor Titular da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FFCLRP-USP e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), nível 1A.

Resumo

O presente estudo teve por objetivo analisar de que modo aspectos cômicos presentes na performance de personagens homossexuais masculinos convencionam formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras. O *corpus* do estudo contemplou personagens de novelas da faixa das 21h da Rede Globo, a saber, Félix (*Amor à vida*) e Téo Pereira (*Império*). A partir de depuração de 30 cenas previamente selecionadas de cada telenovela, foram eleitas e transcritas 15 de cada uma, totalizando 30 cenas. O *corpus* foi analisado segundo referenciais dos estudos culturais latino-americanos e dos estudos *queer*. Foram discutidos o arco de desenvolvimento de cada personagem e o papel da comicidade na construção de sua sexualidade, bem como de que modo as formações discursivas presentes nas telenovelas reiteram depreciações morais historicamente atribuídas aos homossexuais. Ainda que possam ser genericamente enquadrados no grupo dos personagens homossexuais constantemente defenestrados, Félix e Téo Pereira apresentam aspectos intersticiais entre a abjeção e a assimilação à lógica familista, recurso utilizado pela cultura da mídia a fim de pasteurizar as diferenças no âmbito das relações de gênero e da sexualidade.

Palavras-chave: telenovela; homossexualidade; humor; teoria *queer*.

Abstract

This paper analyze how comic aspects present in the performance of male homosexual characters conclude discursive formations on homosexuality in Brazilian telenovelas. The corpus of the study contemplates personages of novels from 21h of Rede Globo, namely, Felix (Amor à vida) and Téo Pereira (Império). From the debugging of 30 scenes, previously selected from each telenovela, were chosen and transcribed 15 of each, totaling 30 scenes. The corpus was analyzed according to the references of the Latin American cultural studies and queer studies. The study discussed the developmental arc of each character and the role of comic in the construction of his sexuality, as well as how the discursive formations present in the telenovelas reiterate moral deprecations historically attributed to homosexuals. Although they can be generically framed in the group of homosexual characters constantly defenestrated, both present interstitial aspects between the abjection and assimilation to the familista logic, a resource used by the culture of the media in order to pasteurize the differences in the scope of the relations of gender and sexuality.

Keywords: soap opera; homosexuality; humor; queer theory.

Resumen

El presente estudio tuvo por objetivo analizar de qué modo los aspectos cómicos presentes en la performance de personajes homosexuales masculinos convencen formaciones discursivas sobre homosexualidad en telenovelas brasileñas. El corpus del estudio contempla personajes de novelas de las 21h de la Rede Globo, a saber; Félix (Amor à vida) y Téo Pereira (Império). A partir de la depuración de 30 escenas, previamente seleccionadas de cada telenovela, fueron elegidas y transcritas 15 de cada una, totalizando 30 escenas. El corpus fue analizado según referenciales de los estudios culturales latinoamericanos y estudios queer. Se discutieron el arco de desarrollo de cada personaje y el papel de la comicidad en la construcción de su sexualidad, así como de qué modo las formaciones discursivas presentes en las telenovelas reiteran depreciaciones morales históricamente atribuidas a los homosexuales. Aunque pueden ser genéricamente encuadradas en el grupo de los personajes homosexuales constantemente defenestradas, ambas presentan aspectos intersticiales entre la abyección y asimilación a la lógica familista, recurso utilizado por la cultura de los medios a fin de pasteurizar las diferencias en el ámbito de las relaciones de género y sexualidad.

Palabras clave: telenovela; homosexualidad; humor; teoría queer.

Résumé

La présente étude avait pour objectif d'analyser la manière dont les aspects comiques présents dans la performance de personnages homosexuels masculins concluent des formations discursives sur l'homosexualité dans les telenovelas brésiliennes. Le corpus de l'étude comprend des personnages dans les telenovelas du 21h du Rede Globo: Felix (Amor à vida) et Téo Pereira (Império). Basé sur le débogage de 30 scènes, sélectionnées au préalable dans chaque telenovela, ont été choisies et transcrites 15, pour un total de 30 scènes. Le corpus a été analysé basé sur références des études culturelles latino-américaines et théorie queer. Ils ont discuté de l'arc développemental de chaque personnage et du rôle de la comédie dans la construction de sa sexualité, ainsi que de la façon dont les formations discursives présentes dans les telenovelas réitérent les dépréciations morales historiquement attribuées aux homosexuels. Bien qu'ils puissent être génériquement encadrés dans le groupe de personnages homosexuels constamment défénés, ils présentent tous deux des aspects interstitiels entre l'abjection et l'assimilation à la logique familista, une ressource utilisée par la culture des médias pour pasteuriser les différences dans l'étendue des relations de genre et sexualité.

Mots-clés: telenovela; homosexualité; humour; théorie queer.

O presente estudo deriva de pesquisa de doutorado que analisou formações discursivas sobre homossexualidade masculina em telenovelas brasileiras da década de 2010, veiculadas em horário nobre pela Rede Globo de Televisão. Pretende-se analisar de que modo elementos cômicos presentes na performance dos personagens Félix Khoury, de *Amor à vida*, e Téo Pereira, de *Império*, convencem formações discursivas sobre homossexualidade masculina.

A partir dos estudos da área de comunicação e dos estudos culturais latino-americanos, será pautada a caracterização da telenovela à brasileira e de que modo personagens homossexuais compõem a própria história da teledramaturgia. Esse panorama teórico será acrescido pelos estudos *queer*, na perspectiva de Judith Butler, à luz do referencial foucaultiano. Adiante, será apresentado breve arrazoado desse arcabouço teórico a fim de fundamentar a análise das convenções cômicas presentes na performance de personagens homossexuais em telenovelas brasileiras.

Telenovelas à brasileira e personagens homossexuais

Desde meados dos anos 1970, a novela, produzida ao modo brasileiro, difunde discursos e práticas que, juntamente com outras mídias, códigos escolares, religiosos e jurídicos, entre outros, modelam a subjetividade. Nesse período, cujo apogeu data dos anos 1980-1990, o gênero se sofisticou, incorporou padrões industriais, e atualmente movimenta uma indústria próspera e lucrativa, a ponto de ter se tornado um dos principais produtos de exportação da produção audiovisual brasileira.

A escrita e a produção de uma telenovela são concomitantes à sua exibição, o que a torna permeável ao caráter imediato e volúvel do julgamento da crítica especializada e da audiência. Trata-se de uma “obra aberta”, embora não imprevisível, pois segue convenções próprias do gênero. As emissoras dispõem de mecanismos particulares para aferir a recepção da telenovela junto ao público e analisar as flutuações da audiência minuto a minuto, tais como os relatórios de instituições independentes, como o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), além das enquetes e pesquisas de opinião com representantes do público consumidor. Segundo Pallottini (2012), a audiência não determina integralmente os rumos da

telenovela, pois aspectos negativos – interesses, censuras veladas, moralismos – e também positivos – relativa autonomia do autor e de sua equipe de criação, orientações de ordem estética e artística – costumam ser ponderados para tanto.

Além da influência do público consumidor e da equipe de produção, enquanto gênero a telenovela retrata dramas privados da sociedade brasileira de forma pública e vice-versa a partir de questões relacionadas ao político e ao doméstico, à masculinidade e à feminilidade, entre outras, de modo a sintetizar ficção e notícia (Hamburger, 1998, 2005). A telenovela, por meio de sincretismo singular, mimetiza as enormes contradições e desigualdades sociais que dilaceram a sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que as suaviza e acomoda em uma versão edulcorada e resignada do ideal burguês de coexistência pacífica. Evidentemente, não se trata de transposição linear da realidade complexa para o plano ficcional, uma vez que aspectos sociais, culturais e históricos, atualizados pela telenovela, são formatados segundo os cânones do gênero, que deita suas raízes no folhetim e no melodrama. A teledramaturgia reconstrói a realidade com o apoio do naturalismo, a partir de perspectiva comprometida com determinada visão de classe e valores dominantes. Assim, difunde estilos de vida que instilam o consumo de bens materiais e simbólicos, além da perspectiva de que a ascensão social de personagens é fruto do esforço individual ou de milagres ocasionais, tais como “ganhar na loteria” ou descobrir-se herdeiro de uma fortuna deixada por um parente distante e, até então, desconhecido do beneficiário.

Ao mesmo tempo em que segue padrão melodramático estabelecido para o gênero, a telenovela prescinde de novas temáticas para incrementar seu enredo e atrair audiência. Para tanto, tende a abordar polêmicas em voga na sociedade brasileira, como ao incorporar, em suas inúmeras tramas secundárias, personagens afeitas às mudanças no âmbito das relações de gênero, da sexualidade e dos costumes. Essas diferenças, se em um primeiro momento tendem a espicaçar a audiência, costumam ser desidratadas no curso da trama, pois seu potencial subversivo ou transgressor naturaliza-se como padrão de comportamento a partir da adaptação do público e da difusão de discursos normalizadores no campo dos costumes. Essa argumentação é tributária à análise de Kellner (2001): aquilo que contesta a norma estabelecida, conhecido como *diferença*, pode ser lucrativo quando passível de ser pasteurizado pela cultura da mídia que, comumente, procura garimpar novidades com objetivo de difundir novos estilos de vida à audiência cativa.

No âmbito dos costumes, da moralidade e da intimidade, ao longo das décadas de 1970 a 2010, personagens homossexuais figuraram segundo diferentes perfis e graus de participação nas tramas (Beleli, 2009; Colling, 2013; LaPastina & Joyce, 2014; Nascimento, 2015; Peret, 2005). Historicamente, as telenovelas difundiram representações estereotipadas e unidimensionais sobre a homossexualidade. Muitas vezes esses personagens, quase sempre masculinos, serviam como a “pitada cômica” para contrabalançar a seriedade das tramas vivenciadas pelos protagonistas heterossexuais. Essa “fórmula” exitosa era – e ainda é – uma das convenções da teledramaturgia nacional, permitindo ao telespectador alguns momentos de descontração ao longo de um enredo quilométrico constituído por centenas de capítulos. Segundo Nascimento (2015), inicialmente, esses personagens foram caracterizados com viés caricato, efeminado e afetado, cumprindo funções cômicas e secundárias.

O presente estudo pretende discutir qual seria a função do humor associado à homossexualidade em telenovelas, além da motivação óbvia de permitir abordar um tema que, há alguns anos, era tratado como tabu, em produto veiculado em horário nobre pelas emissoras de TV e, explicitamente, formatado para entreter a “família brasileira” no horário de descanso da faina diária, após o jantar. Como tal, espera-se que o enredo folhetinesco deva espelhar valores, crenças, costumes e anseios que permeiam ideais familistas que o sistema político-econômico entende que deve reproduzir e cancelar, além de dar vazão, ainda que de forma controlada e comedida, às contradições e impasses que esse mesmo modelo engendra, como se antevê no emprego da comicidade para composição de personagens homossexuais.

Historicamente, observa-se que a homossexualidade foi representada a partir de personagens que se ocupam como cabeleireiros, mordomos e videntes, dentre outras profissões, não por acaso relacionadas à estética, organização doméstica e artes divinatórias, tidas como próximas das tarefas atribuídas ao gênero feminino, tal qual se viu, por exemplo, na chamada *pornoanchada* dos anos 1970. De fato, são ocupações que, sob o olhar patriarcal, associam-se ao âmbito privado, doméstico, e ao feminino. Um dos elementos em comum a essa galeria de personagens que atravessam as novelas brasileiras é a característica chistosa. Esses personagens são, por definição, ferinos, isto é, têm a “língua afiada”, e estão sempre prontos para ridicularizar os deméritos alheios, conforme será discutido no curso do presente estudo a partir da análise dos personagens Félix, da novela *Amor à vida*, e Téo Pereira, de *Império*.

Por outro lado, atualmente, ao padrão relatado, soma-se a presença de personagens homossexuais que perfazem um perfil diferente. A articulação do movimento LGBT no Brasil, assim como a luta pela democracia e pelos direitos civis, lentamente rompeu os limites das representações estereotipadas (LaPastina & Joyce, 2014). A partir dos anos 2000, ao padrão anterior, somou-se a presença de personagens representados em posição de destaque na hierarquia social e que passaram a ser retratados como homens viris em busca de relacionamentos estáveis e monogâmicos. Além dessa valorização e emulação do padrão heterossexista de relacionamento conjugal, as narrativas tendem a reiterar argumentos a respeito da “naturalidade” e “normalidade” da homossexualidade com base em premissas biológicas (Colling, 2013).

O discurso e as tentativas de normalizar e naturalizar a homossexualidade nas telenovelas (Colling, 2013; Mesquita & Pavia, 2015) perfazem aspectos da política assimilacionista, concebida nos Estados Unidos da América (EUA) nos anos 1970. Segundo Spargo (2017), esse movimento, além de clamar por direitos e proteção legal, norteou-se pela tentativa de difundir “imagem positiva” e politicamente neutra da homossexualidade. A política assimilacionista visava a incrementar a autoestima da comunidade LGBT e referendar determinado *estilo de vida* alinhado ao padrão heteronormativo. Era parte da política afirmativa de uma presumível “identidade homossexual” tributária do movimento político deflagrado no final da década de 1960, a partir do marco firmado pela revolta de *Stone Wall*. Com a ocorrência da epidemia de aids, na década de 1980, a imediata associação da síndrome à homossexualidade demonstrou sua parcialidade e suas limitações, diante do incremento da intolerância em relação às pessoas que não se enquadravam nos padrões heterossexistas. Segundo Spargo, a política dos movimentos *gay* e lésbico passou a combater preconceitos relacionados à epidemia, deixando de lado padrões que buscavam a afirmação de uma identidade essencial.

Nas telenovelas produzidas e veiculadas nas décadas de 2000 e 2010 houve claro recrudescimento de aspectos da política assimilacionista, basta mencionar a presença de casais *gays*, representantes da classe média alta, engajados em relacionamentos monogâmicos, com filhos ou com intenção de compor família, inspirados no modelo heterossexual. Por exemplo, em *Amor à vida*, Niko e Eron, nas palavras de Walcyr Carrasco, formam um “casal estabelecido”, que pede auxílio a uma amiga como “mãe substituta”, popularmente conhecida como “barriga de aluguel”. A atual multiplicidade de personagens homossexuais em telenovelas, alguns deles construídos com base em discursos assimilacionistas, pode ser discutida a partir dos estudos *queer*, corrente teórica inaugurada em meados da década de 1990, nos EUA. Os estudos *queer* constituem recurso crítico para analisar o modo como as telenovelas brasileiras têm apresentado personagens homossexuais, pois refutam visões identitárias e essencialistas a respeito da sexualidade, concepção comum nos folhetins, discussão que será envidada a seguir.

Estudos *queer*, gênero e sexualidade

Os estudos *queer*, diversificado arcabouço teórico originado em meados da década de 1990 nos Estados Unidos da América (EUA), ao questionarem os conceitos de identidade, gênero e sexualidade como categorias fixas, coerentes e naturais (Penedo (2008), permitem analisar as recentes configurações das telenovelas brasileiras, que tendem a padronizar a expressão da homossexualidade segundo feições identitárias, isto é, dão peso a categorias como “orientação sexual” em vez de as relativizarem ou as problematizarem.

Não há como desvincular a expressão da sexualidade do gênero, pois o que se toma por *masculino* e *feminino* em determinado contexto sociocultural condiciona e prescreve a própria sexualidade. O termo *gender* (gênero), segundo feministas anglo-saxãs, passou a ter sentido diferente de *sex* (sexo) a fim de evidenciar o aspecto social da descrição das diferenças biológicas relacionadas ao sexo masculino e feminino. Isto não implica negar que o gênero seja constituído com base na biologia, nos corpos sexuados, mas evidenciar a “construção social e histórica produzida sobre as características biológicas” (Louro, 2014, p. 26). Em outras palavras, não é que a biologia desde *sempre esteve lá*, mas sim que *passa a estar lá* no momento mesmo em que é designada por um significante que marca aquele corpo como masculino ou feminino.

Alicerçada em Foucault, Butler (2014) retorna de forma original a essa questão. Para ela, entender a regulação do gênero não se restringe a analisar códigos legislativos, regras e políticas que atuam como instrumento normalizador, visto que as normas a partir das quais esses termos são originados ultrapassam suas próprias instituições. Boa parte de alguns dos mais importantes estudos feministas e *gays/lésbicos* investigam de que modo códigos militares, médicos, legais, dentre outros, impingem regulações que, por sua vez, são incorporadas pelos sujeitos no decorrer de seus processos de subjetivação.

Analisar regulações não se limita a investigar suas pressões externas, visto que o gênero não é anterior a esses procedimentos: o caráter produtivo do poder implica constrangimentos constitutivos ao sujeito que, confinado à regulação, é também por ela subordinado. Butler propõe que “gênero requer e institui seu próprio regime regulador e disciplinar” (p. 252), sendo, portanto, uma norma de difícil apreensão que opera, em geral, de forma tácita e implícita, mas que concretamente se faz notar por seus efeitos. A norma regula inteligibilidades ao possibilitar que certas práticas e ações sejam discerníveis, além de instituir critérios do que será considerado “normal” e, ao fazê-lo, passa a governar não apenas aquelas(es) que cumprem à risca seus “desígnios”, como também quem os transgride.

Tratar gênero como norma inclui considerar modelos normativos de masculinidade e feminilidade que condicionam no plano discursivo a composição de personagens homossexuais. Gênero não é precisamente a posse/propriedade ou a característica constitutiva de alguém, visto que é a partir dele que decorre a normalização e a produção do masculino e do feminino em simultaneidade com formas intersticiais, corporais e performativas por ele manifestadas. Gênero não deve se restringir ao masculino e ao feminino, embora seja naturalizado nessas acepções, pois há transições, intervalos e clivagens entre esses dois polos. A noção de gênero, portanto, busca refutar a naturalidade das expressões masculinas e femininas, visto que esse ultrapassa binarismos e está presente em manifestações que aludem à sua contiguidade, caso das pessoas *trans*, por exemplo.

No que tange à homossexualidade, Foucault, (1979/2011) esclarece que foi em torno de 1870 que os psiquiatras tomaram essa forma de expressão do desejo como “objeto de análise médica”. Anteriormente, aqueles que mantinham relações sexuais com pessoas do mesmo sexo eram tidos como libertinos ou delinquentes, no entanto, a partir da análise médica, passaram a ser classificados como “doentes do instinto sexual” (p. 234). Pela primeira vez cria-se, pela via do discurso biomédico, a figura do homossexual, e essa nova categoria que entra em cena é também uma nova personagem, um tipo de natureza específica em que “nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade” (Foucault, 1976/2009, p. 43). Nesse contexto, a medicina passou a determinar que qualquer comportamento, identidade e desejo que não corroborassem o padrão sexual da época deveriam ser tachados como patológicos. No curso desse processo, ao patologizar a homossexualidade, a heterossexualidade foi instituída, por tabela, como manifestação natural e esperada da sexualidade.

A análise foucaultiana a respeito da economia política do discurso sexual, ou seja, das táticas, tecnologias e efeitos que o colocam em ação, possibilita estabelecer meios para confrontar as operações discursivas homofóbicas. É preciso analisar o discurso não tanto em função do que se *diz*, mas, em especial, do que se *faz* e como *opera*. Isto não significa negligenciar o conteúdo discursivo, mas estar atento aos efeitos de poder por ele produzido. Por isso, mais do que o relato, importa analisar as formações discursivas, em cuja tecitura é forjada a categoria homossexual (Halperin, 2000). As formações discursivas correspondem aos discursos e às práticas sobre determinado tópico que são difundidos de forma reiterada por diferentes dispositivos (Foucault, 1971/2009) contextualizados segundo matrizes culturais, sociais e históricas (Martín-Barbero, 2015).

As telenovelas são parte da cultura massiva que difunde representações sobre formas de lidar com o corpo, *o que, como e onde* consumir – estilos de vida –, além de subjetivar o desejo segundo parâmetros normalizadores de gênero e sexualidade. Se individualmente o sujeito crê que está escolhendo *qual* produto deve consumir, *qual* telenovela assistir, do ponto de vista foucaultiano, é preciso analisar o emaranhado de forças que engendra suas supostas preferências e o constitui. Nesse âmbito, o presente estudo teve por objetivo analisar de que modo aspectos cômicos presentes na performance de personagens homossexuais masculinos convencionam formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras.

Método

Trata-se de pesquisa documental, de abordagem qualitativa, com uso de imagem e som (Bauer & Aarts, 2002), realizada a partir de duas telenovelas veiculadas em horário nobre pela maior emissora de televisão do país: *Amor à vida* (Carrasco & Filho, 2013-2014), escrita por Walcyr Carrasco, transmitida pela Rede Globo de Televisão de maio de 2013 a janeiro de 2014, no horário das 21h; e *Império* (Silva, Gomes, Vasconcelos & Binder, 2014-2015), escrita por Aguinaldo Silva e transmitida pela mesma emissora no período de julho de 2014 a março de 2015, também no horário das 21h. Essas duas produções televisivas foram selecionadas por preencherem os seguintes critérios de inclusão: (a) apresentarem como protagonistas ou em papéis de relevo na trama dramática personagens homossexuais masculinos; (b) terem tido repercussão na mídia e altos índices de audiência no período em que foram veiculadas; (c) terem sido produzidas e transmitidas na década de 2010; e (d) terem o material disponibilizado na íntegra.

Procedimento

Coleta de dados

A busca do material de interesse do estudo focou-se na translação de cenas correspondentes à trajetória dos personagens: (a) Félix Khoury, de *Amor à vida* e Teodoro Pereira (Téo), de *Império*. Todas as cenas em que esses personagens apareceriam foram examinadas a partir da leitura da sinopse de cada capítulo. O *corpus* específico da pesquisa foi delimitado com base nas instruções de Bauer e Aarts (2002).

A duração de uma cena foi eleita como unidade de análise, ou seja, trecho de capítulo específico marcado pela presença de Félix ou Téo Pereira. Como as telenovelas são narrativas longas e reiterativas¹ (Pallottini, 2012), foram eleitas cenas com motivação cômica veiculadas no início, meio e final de cada produção, a partir do bloco de 50 capítulos iniciais, 50 intermediários e 50 finais, de modo a contemplar o arco de desenvolvimento de cada personagem. A partir de depuração de 30 cenas previamente selecionadas de cada telenovela, foram eleitas 15 de cada uma, considerando os aspectos narrativos mencionados, totalizando 30 cenas.

A translação do material coligido seguiu as orientações de Rose (2002), para quem as mídias constituem “amalgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais” (p. 343), portanto, diante da complexidade da obra e de seu aspecto polimorfo e polissêmico, o pesquisador deve eleger quais elementos serão analisados

¹ *Amor à vida* teve 221 capítulos, *Império* contemplou 203 capítulos.

com base em critérios claros e objetivos, bem como estipular critérios para transcrevê-los de modo a sistematizá-los. Para tanto, foram considerados aspectos da *dimensão narrativa*, ou seja, foi realizada transcrição literal dos diálogos das cenas selecionadas de cada telenovela. Como o presente estudo norteia-se pelo foco nos aspectos cômicos presentes na performance dos referidos personagens e no modo como essa comichidade convencionava formações discursivas sobre homossexualidade masculina, a transcrição restringiu-se ao registro literal dos diálogos na íntegra, não havendo preocupação em pontuar momentos de hesitação, pausas, silêncios, dentre outros que eventualmente estivessem presentes na trama ficcional.

Análise dos dados

O *corpus* foi analisado segundo referenciais inspirados nos estudos *queer* e na concepção foucaultiana de discurso. Com base nessa literatura, foram discutidas formações discursivas sobre homossexualidade a partir da performance cômica dos personagens mencionados.

Resultados e Discussão

Descrição das tramas

Tanto *Amor à vida* quanto *Império* são tramas contemporâneas. A primeira é ambientada na cidade de São Paulo (SP) e a segunda, no Rio de Janeiro (RJ). *Amor à vida* relata a história da família Khoury, expoente da elite paulistana “quatrocentona”. O núcleo principal é formado pelo médico César (Antonio Fagundes) e pela dona de casa Pilar (Susana Vieira), casados há mais de 30 anos, e por seus filhos: Félix (Mateus Solano) e Paloma (Paolla Oliveira). O primeiro é muito estimado e querido pela mãe, ao contrário da segunda, que sente Pilar como fria e distante. O inverso se dá na relação de ambos com o pai: Félix sente ciúme do vínculo entre sua irmã e o pai; pois entre pai e filho prepondera uma relação distante, marcada por hostilidade e insinuações constantes, por parte de César, a respeito da orientação sexual do filho. Ambicioso e competitivo, Félix rivaliza com o pai, de quem deseja tomar o poder, representado pelo comando do hospital de propriedade da família. Em boa parte da trama, executará uma série de maldades com intuito de conquistar a direção do hospital San Magno, cujo pai é presidente.

Império retrata a história da rica família Medeiros, marcada por traições, escaramuças e perfídias motivadas pela disputa de interesses nos negócios da joalheria homônima, uma empresa familiar. O núcleo principal da novela é formado por José Alfredo (Alexandre Nero), mais conhecido como “Comendador”, um homem pobre que enriqueceu por um golpe de sorte na área de mineração, casado com Maria Marta (Lília Cabral), com quem tem três filhos. Paralela à trama principal, corre a história de Téo Pereira (Paulo Betti), jornalista e blogueiro sensacionalista, que na infância havia sido amigo de Cláudio Bolgari (José Mayer), conhecido cerimonialista da sociedade carioca. Ambos foram alvo de *bullying* durante a infância e mocidade por não corresponderem aos padrões hegemônicos de masculinidade, ainda que se diferenciem na exposição de traços e trejeitos relacionados ao gênero: Téo é afeminado e caricato, encarna o perfeito estereótipo da “bicha pintosa”, enquanto Cláudio, másculo e “discreto”, enverga o estereótipo do homossexual “enrustido”, que não deseja “sair do armário”. Os dois se reencontram acidentalmente após décadas e, desde então, Téo passa a sondar a vida íntima de Cláudio e a publicar em seu *blog* notas ferinas que insinuam a suposta homossexualidade do amigo dos bancos escolares. Cláudio, às escondidas, mantém um relacionamento extraconjugal com o jovem Leonardo (Klebber Toledo), embora mantenha inabalada sua reputação de pai de família e marido exemplar de Beatriz (Suzy Rêgo), a quem declara amar e simula ser fiel, mantendo a fachada de “casamento feliz”.

Arco de desenvolvimento dos personagens

Logo nos primeiros capítulos, Téo Pereira e Félix são claramente apresentados como homossexuais, a despeito de diferenças no perfil de cada um: enquanto Teodoro é secundário à trama principal, Félix é considerado protagonista. Casos como esse são insulares, segundo Nascimento (2015), pois apenas Argemiro (Carlos Augusto Strazzer), que encarnou o personagem de um guru com ares de charlatão na novela *Mandala* (1987), era protagonista e homossexual. Outra exceção é o também guru e vidente Uálber Cañedo (Diogo Vilela), na novela *Suave Veneno* (1999). Destacam-se, também, o pioneiro Conrad Maher, interpretado por Ziembinski, em *O rebu* (1974), e Mario Liberato, interpretado por Cecil Thiré, em *Roda de fogo* (1986-1987), ambos caracterizados como homossexuais e vilões, tal qual Félix. Tanto Félix quanto Téo Pereira se destacam por elaborarem uma série de estratégias, nem sempre inofensivas – e muitas vezes ao arrepio da lei e da ética – em prol de seus interesses pessoais.

No caso de Félix, considerando o arco de desenvolvimento do personagem, nota-se que passou por uma série de transformações, evoluindo do extremo da mais infame vilania à angelical bondade, para, ao final, coroar-se como primeiro protagonista abertamente homossexual de uma telenovela brasileira. No decorrer da trama, Félix não se restringiu ao desprezível gesto de descartar a indefesa sobrinha recém-nascida em uma caçamba de lixo, foi também capaz de adular o

resultado do exame de DNA da menina, que fora resgatada com vida e sobreviveu, além de reiterar tentativas de matá-la com requintes de crueldade enquanto estava internada para realizar transplante de fígado. Desviou dinheiro do hospital mantido pelo pai, armou uma arapuca para que sua irmã, Paloma, fosse presa por tráfico de drogas e, na sequência, internada em uma clínica psiquiátrica, dentre tantas outras vilanias e atos torpes.

Como punição, quando suas falcatruas foram descobertas, foi expulso de casa pelo pai em uma antológica cena de humilhação e execração pública; ato contínuo, perdeu o cargo de executivo que ocupava no hospital e, sem alternativas, teve de aceitar o abrigo oferecido por uma personagem do núcleo pobre da novela, indo morar na casa da suburbana vendedora de *hot dog* Márcia (Elizabeth Savala) que, no passado, havia sido sua babá e o amamentara, uma vez que sua mãe, Pilar, não produzia leite.

Voltar aos braços de quem o amamentou e viver na penúria representa, metaforicamente, uma regressão à precariedade de recursos que caracteriza o início da vida. Para o deleito do público, representa a descida aos infernos do grande vilão da história. A experiência culmina com as cenas hilárias em que o moço de fino trato e hábitos requintados trabalha duro nas ruas como vendedor de *hot dog*, auxiliando Márcia. Paralelamente, cresce o enlevo por Niko (Thiago Fragoso), o Carneirinho. Essas experiências aos poucos humanizam Félix, levam-no a pedir perdão à irmã e à mãe, e a redimir-se dos crimes cometidos no passado. No capítulo final, antes de beijar Niko, Félix afirma que o companheiro “mudou a sua vida”, ao melhor estilo das produções hollywoodianas de superação do caráter vil e sórdido pela via do castigo e do sofrimento.

Além das vilanias de Félix, Téo Pereira, na novela *Império*, é outro personagem que ostenta pequenas e reprováveis maldades, embora algumas delas sejam para o bem da “causa gay”, segundo o próprio, pelo menos em relação às notas maledicentes que escreve, com visível volúpia, sobre o desafeto Cláudio Bolgari. No capítulo 12, Téo posta em seu *blog* a seguinte nota a respeito de Cláudio, mantendo sua identidade em suspense: “Estou falando de pai de família, sério e compenetrado, famoso no *high society* carioca. Te contei, não? Todo mundo tem um lado podre... E ele também. Mais detalhes em breve. Me aguardem!”. O suspense se arrasta por vários capítulos, como é próprio dos folhetins eletrônicos. No capítulo 21, o blogueiro sugere que irá publicar a foto de um famoso “beijeiro” da cidade e destila seu veneno: “O rapaz é um ilustre desconhecido, mas o cidadão que o beija é uma figura de proa da nossa sociedade. Quem é? Eu farei um pouco de suspense, mas depois eu conto quem é o beijeiro”. Cláudio, por vários capítulos, se desespera com a possibilidade de haver registros fotográficos de seus momentos íntimos com Leonardo, obtidos por um *paparazzo* contratado a soldo de Téo.

O personagem de Téo é permeado por clichês e bordões, que perfazem o papel daquele que encarna a abjeção e é defenestrado, insultado, vilipendiado por ser jornalista/fofoqueiro, sem pendor pela ética profissional, e por assediar homens despudoradamente, sem qualquer dissimulação. Seu personagem é caracterizado como maldoso, ferino, pernicioso, venenoso, torpe e, não menos importante para caracterizar a ignomínia, afeminado. Ao longo da novela, Teodoro revela que, na adolescência, fora apaixonado por Cláudio e que ainda conserva esse amor, daí a insistência em persegui-lo e em tratar de sua vida íntima por meio de notas maledicentes salpicadas em doses homeopáticas em seu *blog* de fofocas.

Após sofrer uma série de percalços, entre eles o processo que Cláudio move contra seu detratador por calúnia e difamação, que afinal acaba sendo arquivado, no capítulo 128, Téo é preso por desacato à autoridade. Viver essa condição de encarcerado coroa a desonra e a degradação social infligidas por julgamento público ao homossexual Téo, que segue destemido em sua cruzada contra o que caracteriza como hipocrisia do desafeto. Quase ao final da trama, Cláudio é esfaqueado ao tentar defender Enrico (Joaquim Lopes), seu filho homofóbico, de uma agressão. Teodoro, movido pelo amor recalcado que sente pelo amigo de adolescência, aproveita-se da audiência de seu *blog* para pedir doações de sangue para Cláudio, que estava a um passo da morte. A campanha é exitosa e os dois se reconciliam no capítulo 181. O entendimento entre ambos aponta para a possibilidade de que Teodoro, embora sôfrego por alcovitar lençóis alheios, tem um “coração generoso”, sendo capaz de realizar boas ações e de se reconciliar com seu passado, marcado por afetos mal elaborados.

Como tentativa de síntese do perfil dos personagens em questão, tanto Téo Pereira quanto Félix correspondem genericamente ao grupo dos *personagens homossexuais defenestrados*, caricatura presente nas telenovelas brasileiras desde a década de 1970, embora o último tenha ocupado outras facetas ao longo de *Amor à vida*. Excessivamente afeminados, dão mote à faceta cômica das tramas e são frequentemente alvo de gracejos e chacotas, quando não abertamente insultados por meio de qualificativos depreciativos, como *bicha louca*, *baitola*, *boiola* e *viado*, constantemente aviltados e detratados em virtude de sua sexualidade. Apreciam contar e ouvir fofocas sobre a vida alheia, figuram como “melhor amigo” das mulheres e, em algumas caracterizações/clichês, são extremamente licenciosos e libidinosos, com desejo sexual à flor da pele e prontos a assediar homens viris a qualquer hora. São pantomímicos e repletos de maneirismos, suas expressões faciais e gestos tendem ao exagero e prestam-se a criticar sua própria sexualidade em cenas nas quais ridicularizam os homossexuais, assim como aqueles com quem interagem, com pitadas de cinismo, hostilidade e ironia.

Essa categorização não visa cristalizar as representações sobre homossexualidade presentes nas telenovelas, em particular de Félix e Téo Pereira. Presta-se apenas como recurso que visa destacar características iterativas dos referidos perfis para, então, apresentar suas dissonâncias e interstícios, isto é, características que rompem com o padrão esperado dos *personagens homossexuais defenestrados*. Assim, segundo Durão (2015), “não há uma receita ou fórmula, nada dado

de antemão que assegure um ato interpretativo eficaz [...] qualquer metodologia em literatura conterà sempre algo de falho e insuficiente” (p. 382). O autor pondera que o pesquisador deve ser “minucioso” e “estar atento” à potencialidade da linguagem e às suas contendas. Concomitantemente, deve estar preocupado em não confundir o objeto analisado com suas impressões pessoais, enquadrando-o na disciplina estudada.

Adiante será apresentada a linha evolutiva dos referidos personagens, isto é, o arco de desenvolvimento de cada um. Na sequência, será discutido o papel da comicidade nas formações discursivas sobre homossexualidade masculina em telenovelas.

Comicidade e homossexualidade

Qual a convergência entre os personagens Félix e Téo Pereira? No plano da teledramaturgia, ambos correspondem aos momentos cômicos e coléricos da trama e prestam-se a purgar o exagero de sentimentos próprio do melodrama. Segundo Martín-Barbero (2015), com a proibição dos diálogos no teatro popular, em 1680, na França e na Inglaterra, em contraposição ao teatro culto, literário, “cuja complexidade dramática se expressa e se sustenta inteiramente na retórica verbal” (p. 165), o primeiro passou a depender sobremaneira da encenação, do exagero de expressões faciais, gestuais, isto é, da chamada “pantomima”, assim como da dança. A encenação, portanto, era dependente da “fisionomia” do personagem, da mímica, da coreografia, “uma correspondência entre figura corporal e tipo moral” (p. 166). Basta mencionar o papel desempenhado pelos arlequins e polichinelos da comédia popular. O melodrama contempla circunstâncias de comicidade, terror, ternura e excitação, que são personificadas, respectivamente, pelas seguintes personagens-tipo: o *Bobo*, o *Traidor*, a *Vítima* e o *Justiceiro* que, em geral, são figuras esvaziadas e planas.

Os personagens das telenovelas, por serem herdeiros do melodrama, tendem a cumprir funções estipuladas pelo autor por meio de performances superficiais e, muitas vezes, incongruentes em relação à linha evolutiva esperada. São unidimensionais e flexíveis, o que abre a possibilidade de serem manipulados e moldados livremente pelos autores e diretores ao longo da trama, ao sabor dos gostos e desgostos da audiência (Pallottini, 2012).

Félix seria um contraponto a esse perfil, pois se trata de *personagem-objeto*, conforme a tradição brechtiana, cuja psicologia é fruto de suas condições de vida (Pallottini, 2012), marcadas por traumas e pela experiência dolorosa de rejeição por parte do pai, sendo este o principal *plot* da trama, que inicialmente se intitulava *Em nome do pai*. A trama da novela dedica-se a justificar seus atos de modo relativamente aprofundado, ao contrário do que ocorre, em geral, com os demais papéis. Além disso, ao longo do enredo, há um adensamento da “psicologia” do personagem, que assume diferentes facetas, que variam desde o traidor, que dissimula, disfarça, manipula, persuade, engana e comete maldades, ao justiceiro de si mesmo e do outro, paladino intrépido que se propõe a reparar e expurgar seus males e, com isso, autopurificar-se, sem pudores de se expor, nesse ritual de purgação, ao burlesco, ao patético, à comicidade e ao ridículo, que talvez seja a verdadeira tônica de seu funcionamento psicológico desde o início da novela. Já Teodoro Pereira configura-se, *a priori*, como *personagem-sujeito*, raso, plano, no entanto a esse perfil sobrepõe-se sua personalidade rancorosa e amarga, justificada por um passado de humilhações, injúrias e insultos por não corresponder aos predicados da masculinidade hegemônica.

O que ata Téo a Félix, qual o traço de união comum aos dois personagens? Comicidade e homossexualidade. Qual seria a relação entre essas duas facetas do ponto de vista da construção dramática nas telenovelas analisadas no presente estudo? E por que, tanto um quanto o outro, de certo modo, passaram por experiências de redenção relacionadas ao amor por um homem, Cláudio – um amor frustrado – e Carneirinho – um amor realizado?

Os personagens ora analisadas povoaram as tramas de bordões, à moda de estribilhos, que são formas narrativas de caracterizar sua marca e/ou reiterar mensagem que se julga importante. A título de exemplo, Félix, despudorado, costumava dizer: “Será que piquei salsinha na tábua dos Dez Mandamentos?”, “A lei da gravidade é um crime contra a mulher!”, “Tenho motivos suficientes para acreditar que eu lavei cueca na manjedoura”, “Se eu gostasse de mulher, tinha virado ginecologista”, algumas delas carregadas de misoginia e autodeboche. Já Téo Pereira costumava dizer: “Lembre-se: meu sexto sentido não me engana. Isso é bofe”, “Jornalismo é tudo o que alguém não quer que seja publicado, o resto é propaganda, querida!”, “E como dizia o Vinicius: o uísque é o melhor amigo do homem. É o cachorro engarrafado”.

A comicidade de ambos se encontra na mordacidade, no humor corrosivo, sempre pronto a discernir algum “defeito” no outro. Do ponto de vista melodramático, esse repertório evoca a figura do *bobo* que, semelhante ao palhaço de circo, presta-se a produzir “distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite” (Martín-Barbero, 2015, p. 170). Para o autor, a fala do *bobo* é repleta de bordões e “jogos de palavra”, além de haver algo de grotesco, de plebeu e irônico em sua persona.

Guardadas as devidas proporções e diferenças em relação aos contextos social e histórico, pode-se discernir algo do aristocrata Lord Henry, de *O retrato de Dorian Gray*, célebre romance escrito por Oscar Wilde (1891/2012), em Téo e Félix, pois os três exortam certo hedonismo e destilam mordacidade. Lord Henry carrega uma irresistível vocação para proferir máximas, que são como que pérolas da mais fina observação e ironia: “Você parece se esquecer de que sou casado, e que um dos encantos do casamento é que ele torna uma vida de enganos absolutamente necessária para as duas partes” (p. 10).

Embora Félix tenha conquistado aprovação e afeição da audiência ao longo da narrativa, em grande parte pela atuação excepcional do ator Mateus Solano, suas expressões cáusticas eram atribuídas à *bicha má*, isto é, ao estereótipo negativo associado à masculinidade feminizada, considerada narcísica, pronta para perpetuar o escárnio de quem passa por seu caminho. Um estereótipo que perdura por perenizar a misoginia, também presente em algumas das máximas de Lord Henry. Não é à toa que Félix se referia à sua secretária como “cadela”, ao pai como “papi soberano” e à mãe como “mami poderosa”.

Quando estreita seus laços com Márcia, a “ex-chacrete” que fora sua babá, por ele alcunhada de “brega”, sua veia cômica ganha maior expressividade, em especial nas cenas em que vende cachorro-quente na rua 25 de março, conhecido centro de comércio popular da capital paulista, com direito à flor vermelha no cabelo – mimetizando a marca registrada da breguice da personagem de Márcia – e camisa amarrada na cintura. Ali a novela encontra terreno perfeito para explorar as potencialidades cômicas extraídas do contraste entre classes sociais e estilos de vida: popular-suburbano-brega (Márcia) *versus* classudo-quatrocentão-sofisticado (Félix), estereótipos típicos da teledramaturgia brasileira, que sempre se esmerou em desqualificar pobres e homossexuais.

Nessas circunstâncias, *Amor à vida* apela para o padrão característico de personagens homossexuais nas telenovelas, especialmente ao longo das décadas de 1970 e 1980, como personagens ferinos, caricatos, afetados, feminizados, narcísicos e prontos para “rodar a baiana” e se expor ao ridículo, além de serem lúbricos, pervertidos sexuais, e viverem à caça de homens heterossexuais. Por outro lado, nota-se como o autor da novela soube lidar – pelo menos no meio da trama – com a ambiguidade entre o bem e o mal, ao esboçar, paulatinamente, como o vilão se torna o mocinho da trama em seu processo de regeneração moral e normalização. Félix, de certo modo, sintetiza a participação de personagens homossexuais nas telenovelas ao longo de várias décadas: inicialmente, é retratado como a *bicha má*, um vilão sórdido com orientação homossexual, mas, aos poucos, vai amenizando seu *lado monstro* e se aproximando do clichê do mocinho. De “enjeitado social” passa à condição de “novo namoradinho do Brasil”.

A telenovela, por sua forma elíptica, uma trama principal ligada a inúmeras histórias secundárias, cujos personagens são planos e muitas vezes caricatos, não dá conta e tampouco intenta representar a complexidade dos processos de subjetivação humanos. Em que pesem essas limitações, o que significa a ambivalência entre o bem e o mal na psicologia do personagem Félix? No princípio de *Amor à vida*, retratado como um homem ambicioso e sem escrúpulos; no decorrer da história, arrependido, busca reparar os males feitos, estratégia exitosa e que é recompensada, ao final da novela, com o beijo na boca trocado com Niko e com sua reabilitação selada pelas mãos dadas com seu pai, que marca de forma emblemática a última cena que fecha o último capítulo. O *happy end* é ocupado não tanto pelo “beijo gay”, mas, sobretudo, pelo enlace das mãos de pai e filho reconciliados à beira-mar, região litorânea, liminar, cena claramente inspirada e alusiva ao clássico *Morte em Veneza* (*Mort à Venise*, Itália/França, 1971), filme de temática homossexual dirigido por Luchino Visconti, um esteta da decadência da aristocracia italiana.

Para além da ambiguidade entre bem e mal, tanto Félix quanto Teodoro Pereira foram construídos para causar efeitos cômicos no público. Como a homossexualidade, apesar de escrutinada e controlada, não pode ser ceifada, que se possa então tratar dela pela via do escárnio e que os homossexuais possam, ao menos, entreter e fazer o público rir, tal qual a figura do *bobo* no melodrama. Este panorama evoca *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, obra na qual Freud (1905/1996) afirma que, dentre as diferentes formas de piadas, as hostis prestam-se a “explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho” (p. 103). Como a civilização tolhe os impulsos agressivos, assim como os sexuais, o “inimigo” passa a ser atacado não tanto pelo uso da força bruta ou pela linguagem licenciosa, mas, em especial, pela loquacidade beligerante. “Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo” (p. 103). O chiste possibilita que o sujeito deplora o “inimigo” no que ele tem de ridículo, mas que não pode ser dito de forma franca e aberta. Essas modalidades de ditos espirituosos possibilitam ultrapassar censuras e obstáculos impostos pelas restrições morais e, assim, gratificar pulsões agressivas ou sexuais.

A causticidade de Teodoro e Félix redundava na impressão de que cumprem a função da picardia, do escárnio, da mordacidade que leva o espectador a rir e se divertir enquanto procura relaxar no seu fim de noite. Por que dois personagens homossexuais deveriam cumprir essa função? Obviamente, a veia cômica das referidas tramas não se restringia a ambos, pois outros núcleos também a contemplavam, mas quais são as formações discursivas que se insinuam nessa costura entre homossexualidade e comicidade? Adiante será discutido de que modo as regulações de gênero dividem normativamente os sujeitos entre aqueles que são dignos de humanidade e aqueles que merecem a execração pública por supostamente lhes faltar a condição humana.

Enquadramentos normativos e homossexualidade

O enquadramento normativo tende a reduzir o sujeito à identidade, segundo Butler (2016), ou seja, por mais que as telenovelas apresentem personagens não heterossexuais, esses tendem a ser pasteurizados segundo clichês identitários. Tratar Téo e Félix como *personas* dignas de riso evoca as matrizes médicas que apontavam a homossexualidade como perversão, tal qual Foucault (1976/2009) descreveu em *História da Sexualidade I*: “o homossexual do século XIX torna-se

uma personagem” (p. 50), sua história de vida, caráter, fisiologia e anatomia corporal são discursivizadas e esquadrihadas, visto que sua sexualidade está presente em todas as suas ações, no seu corpo e no seu rosto, “é um segredo que se trai sempre” (p. 50).

No caso das telenovelas em questão, o texto-roteiro no limite do ridículo, a gesticulação caricata, as expressões faciais exageradas, dentre outras características desses personagens, cumprem funções estéticas sedimentadas por mecanismos de poder que aviltam a homossexualidade pela ordem do escárnio, da galhofa, da zombaria. O espectador ri não apenas do que *se diz*, mas, sobretudo, de *quem diz*. Além disso, tanto *Amor à vida* quanto *Império*, em determinadas cenas, cravam nos personagens em questão o epíteto de “loucas”. A associação homossexualidade/loucura data do século XVIII, quando os homossexuais passaram a ser classificados como “doentes do instinto sexual” (p. 234), segundo Foucault (1979/2011). A partir de então, os próprios homossexuais, ainda nas palavras do autor, passaram a escrever e a falar sobre si mesmos em alusão à literatura de Oscar Wilde e André Gide. Assim, do *amor que não ousava dizer seu nome* no longo período puritano vitoriano passa-se a uma proliferação discursiva na passagem do século XIX para o XX.

O capítulo 157 de *Amor à vida* ecoa narrativas da homossexualidade discursivizada e significada como doença. Nele, Félix é desmascarado pelo pai. Sua família e, em especial, Paloma, sua irmã, descobre que ele atirou sua filha recém-nascida em uma caçamba de lixo. No capítulo seguinte, sua mãe, Pilar, até então sua maior defensora e aliada na família, repudia a conduta do filho e o chama de “monstro”, conforme se nota no excerto adiante.

Pilar: Você já me explicou tudo e claramente para toda nossa família, mais claro do que você foi, é impossível.

Félix: Mas, eu... eu... mesmo assim, mami... olha, eu sei que você deve estar horrorizada comigo.

Pilar: Estou horrorizada comigo por ter te criado.

Félix: Mami, não fala assim.

Pilar: Sai daqui, Félix. Sai daqui, Félix... Eu não tenho condições emocionais de conversar com você. Agora sai daqui.

Félix: Num fala isso, mami, você tá me machucando.

Pilar: Machucando você? Depois de tudo o que você machucou a todos aqui, será que eu não fui clara quando eu pedi para você sair desse quarto?

Félix: Mami, o que você tá guardando para falar comigo, mami?

Pilar: Pela última vez, sai daqui. Você é um monstro! (*Amor à vida* - capítulo 157)

A *persona* do monstro e do perverso desestabiliza e conspurca a ordem familiar e reprodutiva. Félix é tido como suspeito, monstro, besta-fera, cuja humanidade é capaz de ser questionada de modo a justificar toda sorte de violência e outras violações de direitos que lhe são sistematicamente infligidas. Waleyr Carrasco, autor da novela *Amor à vida*, em entrevista concedida à época de sua veiculação, se gabou de ter criado Félix, a “primeira bicha má” que ocupa posição de protagonista em uma telenovela brasileira. O que significa qualificar uma personagem de “bicha má”? A partir de análise retrospectiva de personagens homossexuais da televisão brasileira, nota-se que elas foram retratadas como aberrações morais que, no final da trama, eram eliminadas – punidas, portanto – por morte violenta ou condenadas a viver na solidão, sem parceiros afetivos, ou na renúncia da concretização de sua existência e de seus desejos devido ao caráter ilícito de sua sexualidade.

Frente a esse inexorável destino que responde à necessidade de condenação moral em nome da preservação dos supostos valores tradicionais da família brasileira, o que poderia haver de “bom” ou “mau” no caráter de Félix ou de Téo Pereira? Nota-se, aqui, a sobreposição de aspectos morais à comicidade prototípica desses personagens, aspecto discutido no curso do presente estudo. A associação dos *personagens defenestrados* com termos relacionados à *monstruosidade* e à *doença* não se dá ao acaso e muito menos de forma episódica e pontual. Em *Império*, Cláudio e Teodoro Pereira altercam-se em boa parte da trama, ocasião em que os referidos enunciados emergem.

Cláudio: Não adianta se esconder atrás dessa porcaria de computador. Ele tem um vírus, o teu vírus, e tudo que ele faz é vomitar veneno, maldades e mentiras. Você é doente, Téo, você é um sádico, quer descontar a sua infelicidade nos outros, mas eu vou acabar com isso e vai ser agora! (*Império* - capítulo 25)

O discurso que relaciona homossexualidade à perversão, à monstruosidade/aberração e à doença pode ser analisado à luz dos questionamentos de Butler (2011) a respeito do que pode ser considerada uma vida digna de amparo, proteção e cuidado, ao passo que outras são reconhecidas como precárias e indignas. Se a comicidade e o humor cáustico de Téo Pereira e Félix, por um lado, soam leves ou engraçados, por outro, os diferenciam do restante dos homens heterossexuais, viris e supostamente são. Embora Félix não encarne plenamente o “rostro do mal”, sua mãe, sua irmã e demais familiares se sentem no direito de subjugarlo e desmoralizá-lo, isto é, de considerá-lo monstruoso e hediondo, ao menos quando se trata de esquadrihar suas maldades.

Conforme se pode interpretar, a partir da leitura de Butler (2011), “o processo de esvaziamento do humano feito

pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada” (p. 28). Graças a esse recurso que faculta inteligibilidades, isto é, que condiciona concretamente as contingências da vida, alguns indivíduos podem ser facilmente desmoralizados e destituídos de sua humanidade, transformando-se, ao olhar alheio, em pessoas sórdidas e ignóbeis, indignas de compaixão e merecedoras dos piores castigos, incluindo a morte por execução sumária. É em nome dessa lógica aviltante que mulheres são violentadas e espancadas, negros são massacrados, pessoas *trans* são trucidadas, índios e mendigos são queimados vivos.

Embora as asserções de Butler estejam vinculadas aos discursos sobre tolerância veiculados no contexto do multiculturalismo e das guerras, como as torturas praticadas pelo exército americano na base localizada na baía de Guantánamo, a interpretação do que é uma vida e do que é um corpo divide as pessoas e seus corpos entre aquelas que merecem salvação, apoio e ajuda humanitária, daquelas que, segundo essa lógica perversa, devem sucumbir à execração e à morte. Pelo fato de a mídia estar implicada na produção social dessa divisão, sugere-se que tal interpretação possa ser expandida às personagens homossexuais presentes em telenovelas brasileiras.

A cisão que atribui aspectos humanos a alguns em detrimento de outros passa pelo corpo, que é meio para o encontro com o outro, condição para o desejo. O sujeito não *possui* completamente seu corpo, pois sua sobrevivência está ligada ao modo como, *a partir* dele e *com* ele, se relaciona com o outro. Por outro lado, no ato de coerção física, de violência, o corpo é desapropriado do sujeito à medida que é explorado e aviltado. Desse modo, as regulações de gênero impõem normas e discursos que definem, com pertinácia esquadrihadora, o sujeito e seu corpo (Butler, 2016). “O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível” (p. 85). Esse enquadramento normativo define que alguns corpos serão considerados mais precários do que outros, assim como estabelece que tipo de vida “será digna de ser vivida, que vida será digna de ser preservada e que vida será digna de ser lamentada” (p. 85).

A mídia “esvazia o humano” por meio de imagens (Butler, 2011). Pense-se aqui na metáfora eloquente dos corpos que são vampirizados por seres extraterrestres no clássico dos filmes B, *Vampiros de almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, EUA, 1956), dirigido por Don Siegel. Nessa ficção científica terrorífica, as pessoas se tornam ocas, ou melhor, habitadas por outra subjetividade, que a comanda desde o interior, assumindo o lugar de sua consciência. No caso de Félix, ao menos nos capítulos 157 e 158, momento decisivo da trama no qual suas maldades são escancaradas, embora no presente estudo as imagens não tenham sido transladadas e consideradas na análise geral, *closes* em seu rosto pareciam insistir na existência de uma vida desfigurada, monstruosa e subumana.

Para além das imagens, o raciocínio de Butler (2011, 2016) ampara a interpretação de que a performance de Félix e Teodoro Pereira se compõe a partir da pantomima e da comicidade, haja vista que essa função atravessa seus personagens do início ao final de cada trama. O cômico, o escárnio, o ultraje e a afronta, assim como o movimento de ser exposto à injúria, à infâmia e ao opróbrio, no fundo, podem evocar certo incômodo com as “sexualidades periféricas” (Foucault, 1976/2009, p. 50) e com vidas que são dignas de riso ou que dele prescindem para serem toleradas. O cinismo e a ironia mordaz dos referidos personagens constituem meio chistoso para estampar a diferença de cada um.

Ainda que os personagens homossexuais possam ser assimiladas por meio da lógica familista, presente na formação de casais monogâmicos e homoparentais, tal qual Félix e Niko, a constituição da homossexualidade submete-se a coações e a constrangimentos por parte de códigos educacionais, legais, médicos, militares, entre outros. No caso de Félix e Teodoro Pereira, um ambiente socializador heterossexista – a família para o primeiro e a escola para o segundo – tende a violentar e a oprimir o sujeito em construção que, tempos depois, passará a ver a si mesmo como desviante, anormal e patológico, reproduzindo clichês por meio de suas tiradas sexistas e misóginas.

Considerações finais

Considerando o arco de desenvolvimento dos personagens analisados, a “regeneração moral” de Félix, de vilão a mocinho, embora a princípio possa ser entendida como uma interpelação positiva de si e do outro – isto é, a tentativa de transformar seu fio narrativo como alguém capaz de dar e de receber afeto –, é enquadrada heteronormativamente, visto que o protagonista alcança um relacionamento estável e familiar com seu parceiro, Niko. Em outras palavras, sob a égide da heteronormatividade, a *bicha má* transforma-se em um *gay do bem*, com características associadas à política assimilacionista. Porém, a despeito de sua regeneração moral, o humor cáustico não abandona Félix e tampouco Teodoro Pereira do primeiro ao último capítulo, o que demarca a perenidade da associação entre comicidade e homossexualidade nas formações discursivas presentes nos folhetins analisados.

De modo genérico, nas telenovelas, os *personagens defenestrados* correspondem à diferença que pode ser assimilada por meio do escárnio e do riso. Em outras palavras, são objeto de troça, pois, por serem afeminadas, ostentam a homossexualidade

que não foi normalizada e que, portanto, incomoda os ditames monogâmicos e reprodutivos que regulam o sistema sexo/gênero. Sua “anormalidade” ou “perversão”, se não é questionada explicitamente, serve-se da comicidade como forma de crítica. No caso desses personagens, tornar-se visível e alcançar o *status* de protagonista da trama, tal qual ocorre com Félix, não significa angariar automática aceitação do público, muito pelo contrário, pode constituir apenas um modo como as relações de poder destacam a diferença, ao revelá-la, para poder então desqualificá-la pelas vias sutis e/ou hostis do cômico.

Por outro lado, as formações discursivas delineadas ao longo do presente estudo, à luz do referencial teórico adotado, são limitadas pela interpretação aqui empreendida, ou seja, a telenovela, como qualquer obra, está aberta a múltiplas interpretações a partir de cada *corpus* de análise forjado. Os sentidos não são fixados indefinidamente, pois estão sujeitos a variações de cultura para cultura e mesmo a variações históricas. A representação, portanto, está sempre aberta aos possíveis deslocamentos de sentido que levam a novos significados e a diferentes interpretações. O ato de apreender o sentido e interpretar é impreciso, pois o significado captado pelo público ou pelo pesquisador jamais será o sentido exato difundido pelo interlocutor.

Assim, tanto Téo Pereira quanto Félix, ainda que construídos em momentos históricos precisos, não podem ser enquadrados como ícones das representações sobre homossexualidade de determinada época. Embora possam ser genericamente enquadrados no grupo dos personagens homossexuais constantemente defenestrados, Téo e Félix apresentam aspectos intersticiais entre a abjeção e a assimilação à lógica familista, recurso utilizado pela cultura da mídia a fim de pasteurizar as diferenças no âmbito das relações de gênero e da sexualidade. As figuras em análise são apenas personagens que não podem ser confundidos diretamente com a experiência homossexual masculina no devir histórico, tampouco a interpretação aqui empreendida deve assumir caráter compulsório, pois se desdobra em sentidos virtuais em textos literários ou imagens televisivas.

O presente estudo contribui para ampliar a discussão teórica e metodológica no campo de estudos sobre sexualidades e gênero, evidenciando a natureza do método empregado e o sentido das categorias geradas, incorporando apostas teóricas e investimentos metodológicos que se mostraram pertinentes e profícuos para elucidar o contexto da pesquisa. Os estudos sobre produções artísticas para consumo massivo, como as telenovelas, ainda se apresentam incipientes do ponto de vista do desenvolvimento de metodologia apropriada para a análise das tramas e personagens. Desse modo, as opções teórico-metodológicas apresentadas neste estudo trazem inovação, em especial para a abordagem consistente dos personagens homossexuais.

Referências

- Bauer, M. W., & Aarts, B. (2002). A construção do corpus: Um princípio para a coleta de dados qualitativos. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático* (2a ed., P. A. Guareschi, Trad., pp. 39-63). Petrópolis: Vozes.
- Beleli, I. (2009). Eles(as) parecem normais: Visibilidade de gays e lésbicas na mídia. *Revista Bagoas*, 3(4), 113-130.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar*, 1(1), 13-33.
- Butler, J. (2014). Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, (42), 249-274. doi:10.1590/01048333201400420249
- Butler, J. (2016). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto* (S. Lamarão & A. M. Cunha, Trans.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carrasco, W. (Autor), & Filho, M. M. (Diretor). (2013-2014). *Amor à vida*. Rio de Janeiro: TV Globo.
- Colling, L. (2013). Mais visíveis e mais heteronormativos: A performatividade de gênero das personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo. In L. Colling & D. Thürler (Orgs.), *Estudos e políticas do CUS: Grupo de pesquisa cultura e sexualidade* (pp. 87-110). Salvador: Ed. UFBA.
- Durão, F. A. (2015). Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, 31(n. esp.), 377-390. doi: 10.1590/0102-445014919759499939
- Foucault, M. (2009). *A ordem do discurso* (19a ed., L. F. A. Sampaio, Trad.). (Original publicado em 1971)
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. C. T. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trans., 19. ed.). Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1976)

- Foucault, M. (2011). Não ao sexo rei. In M. Foucault, *Microfísica do poder* (R. Machado, Trad., pp. 229-242). Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1979)
- Freud, S. (1996). Os chistes e sua relação com o inconsciente (M. Salomão, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol 8*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Halperin, D. (2000). La política queer de Michel Foucault. In D. Halperin, *San Foucault: Para una hagiografía gay* (M. Serrichio, Trad., pp. 35-146). Córdoba, Argentina: Ediciones Literales École Lacanienne de Psychanalyse/Cuadernos de Litoral.
- Hamburger, E. I. (1998). Diluindo fronteiras: As telenovelas no cotidiano. In: L. M. Schwarcz (Org.), *História da vida privada no Brasil: Vol 4. Contrastes da intimidade contemporânea* (pp. 439-487). São Paulo: Companhia das Letras.
- Hamburger, E. I. (2005). *O Brasil antenado: A sociedade das novelas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno* (I. C. Benedetti, Trad.). Bauru, SP: EDUSC.
- LaPastina, A., & Joyce, S. (2014). Changing GLBTQ representations: The sexual other in brazilian telenovelas. *Lumina: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*, 8(2), 1-27.
- Louro, G. L. (2014). *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista* (16a ed.). Petrópolis: Vozes.
- Martín-Barbero, J. (2015). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* (7a ed., R. Polito & S. Alcides, Trans.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Mesquita, A. M., & Pavia, C. F. (2015). A família homoparental na ficção televisiva: As práticas narrativas do Brasil e da Espanha como relatos das novas representações afetivo-amorosas. *Dados*, 58(1), 223-255. doi:10.1590/00115258201543
- Nascimento, F. (2015). *Bicha nem tão má: LGBTs em telenovelas*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Pallottini, R. (2012). *Dramaturgia de televisão* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Penedo, S. L. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona: Egales Editorial.
- Peret, L. E. (2005). De O Rebu à América: 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). *Contemporânea*, 3(2), 33-45. doi: 10.12957/contemporanea.2005.17141
- Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático* (2a ed., P. A. Guareschi, Trad., pp. 343-364). Petrópolis: Vozes.
- Silva, A. (Autor), & Gomes, R., Vasconcelos, P., & Binder, A. F. (Direção-geral). (2014-2015). *Império*. Rio de Janeiro: TV Globo.
- Spargo, T. (2017). *Foucault e a teoria queer* (H. R. Candiani, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Wilde, O. (2012). *O retrato de Dorian Gray* (P. Schiller, Trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. (Original publicado em 1891)

Nota sobre o artigo:

Este estudo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) (Código de Financiamento 001) por meio da concessão de bolsa de doutorado ao primeiro autor, sob orientação do segundo autor. Também contou com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (CNPq) por meio de Bolsa de Pós-doutorado Júnior concedida ao primeiro autor (processo número 150699/2018-2) e Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida ao segundo autor.

Como citar:

Risk, E. N., & Santos, M. A. (2019). A construção de personagens homossexuais em telenovelas a partir do cômico. *Revista Subjetividades, 19*(2), e8801. <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v19i2.e8801>

Endereço para correspondência

Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde, Departamento de Psicologia, FFCLRP-USP. Avenida Bandeirantes, 3900, 14040-901, Ribeirão Preto-SP, Brasil.

Eduardo Name Risk
E-mail: eduardonrisk@gmail.com

Manoel Antônio dos Santos
E-mail: masantos@ffclrp.usp.br

Recebido em: 21/12/2018

Revisado em: 21/03/2019

Aceito em: 06/05/2019

Publicado online: 11/07/2019