

## Regulação melodramática e políticas de visibilidade nas telenovelas brasileiras

Juliana Ribeiro Pinto Bravo<sup>1</sup>

**Resumo:** *O presente artigo tem o objetivo de analisar como a popularização do melodrama na América Latina impulsionou uma proposta patriarcal burguesa conservadora perante a representação dos personagens desenvolvidos nas histórias. Dessa forma, pretende-se compreender a origem das regulações de gêneros e sexualidades evidentes na teledramaturgia brasileira, visto que a telenovela é um gênero derivado da estrutura melodramática. Paralelamente, a teoria queer surge no fim dos anos 1980 para contestar a heteronormatividade presente nas sociedades com o intuito de romper com os privilégios consequentes dos binarismos de gêneros. Não por menos, a ideologia melodramática contida nas telenovelas estaria de acordo com um projeto pedagógico em relação a valores, ética e moral.*

**Palavras-chaves:** *melodrama; América Latina; heteronormatividade; telenovela; queer.*

### Introdução

A América Latina desde sempre foi marcada por experiências eurocentristas e o domínio cultural, consequente

---

<sup>1</sup> Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Integrante dos grupos de pesquisa “Entelas”(UFF) e “Cinema, Televisão, Literatura: Interseções” (PUC-RIO). julianabravo@msn.com.

do colonialismo, integrava no projeto moderno o controle do saber, do ser e do poder. O olhar colonial de imediato instituiu um rebaixamento cultural latino e criou espaços de autoridades que vão forjar certas hierarquias e tensões em diversas esferas, sejam elas políticas, econômicas ou sociais. Dessa forma, a construção de um Outro americano esbarrava na heterogeneidade dos povos da América Latina e as projeções identitárias visavam construir, ao longo do processo de dominação, certas perspectivas e padrões de narração perante o novo mundo. Porém, o olhar colonial era apenas um dos mecanismos das relações de poder presente nas políticas de diferenças em que as negociações e deslocamentos de sentidos e significados conduziam a subalternidade.

A subalternidade é um modo de produção simbólica que satisfaz condições de subordinação quando é idealizada como circunstância ontológica de contextos históricos pré-estabelecidos. Homogeneizar as tradições culturais é um símbolo de governabilidade social e rentabilidade econômica. A indústria cultural vale-se dessa concepção para desenvolver a competitividade dos mercados e lugares autênticos de discursos e informações. O sujeito subalterno vai de encontro à elite, ao Estado e aos intelectuais quando se torna o limite, a negação da centralização das áreas de competência e questionam a legitimidade dos produtos dominantes. O que torna atrativo,

então, é entendermos como a condição “marginal” da América Latina irá, pelo melodrama, descontextualizar as estratégias discursivas consolidadas na centralidade do relato eurocêntrico.

O melodrama ao se popularizar fideliza uma memória, articula demandas e dinâmicas sociais e ativa o imaginário do público de massa através de sua matrizes culturais. O melodrama permite o engajamento dos relatos, dos gestos populares bem como o questionamento de mediações e relações com outras esferas e campos anacrônicos (BARBERO, 1988). Sistemáticamente organizado e polarizante em suas representações, o gênero melodrama reforça dispositivos de identificação reconhecimento e incorpora elementos da memória popular ao imaginário massivo. Assim, as convenções intrínsecas a essas narrativas permitem a relação entre experiência e arquétipos e a comunicação entre leitor e personagem no processo de enunciação. Enquanto fenômeno de massa, contextos culturais e mediações, o melodrama carrega a função de estruturar práticas cotidianas e atribuir sentidos a elas.

O repertório melodramático, segundo Peter Brooks (1995), permeia pela superfície da realidade, onde o drama se estabelece nas dicotomias entre vida e morte, perdição e redenção, paraíso e inferno. O melodrama é conveniente para escapar da realidade e possibilitar o acesso a um mundo

paralelo, sacralizado, em que a divindade é o oposto do plano terreno – pecaminoso e complexo. À vista disso, os personagens contidos nas histórias são maniqueístas, refletem aquilo que de certo modo, exclui as ambiguidades e as complexidades de caráter dos mesmos. No entanto, o forte traço sentimental, as expressões histriônicas, as recompensas advindas do excesso fazem do melodrama um gênero repleto de moralidades ocultas.

Desire achieves full satisfaction in enunciation of the integral psychic condition. Morality is ultimately in the nature of affect, and strong emotion is in the realm of morality: for good and evil are moral feelings. Melodrama cries them aloud. In psychic, in ethical, in formal terms, it may best be characterized as an expressionistic genre. [...] Melodrama, one might say at this point in definition, is the expressionism of the moral imagination. (BROOKS, 1995, p. 54-55)

A telenovela, portanto, cria com o consumo os hábitos de classes por meio de telespectadores ativos, das repetições, do fluxo incessante de imagens e sons – o que facilita sua inserção no cotidiano e nas rotinas dos públicos. Porém, o melodrama será a base das narrativas de telenovela na América Latina, o que faz com que a moral instaurada em suas histórias sejam transpassadas para a televisão.

A transmissão dos textos *telenovelísticos* se valerá do uso de determinadas categorias para reafirmar valores e condutas sociais que dialogam com um modelo hegemônico de pensamento

e comportamento: o modelo patriarcal burguês heterossexual. Se o melodrama valoriza impreterivelmente as relações entre sujeitos e conflitos universais e cotidianiza o entorno social conciliando tempos históricos e vidas rotineiras, é possível afirmar que grande parte da essência das telenovelas está na busca por uma identidade autêntica latina que resvala em normas também de visibilidade, ou seja, se a estética melodramática influencia as telenovelas com seus enredos românticos, excessivos e que valorizam os arquétipos morais, a representação dos gêneros e sexualidades se limita na heteronormatividade da exposição contida em seus personagens binários. Não seria, por tanto, um processo de subalternização das sexualidades, no qual personagens LGBT's/Queer automaticamente estariam excluídos de qualquer protagonismo e/ou visibilidade? Se o subalterno seria o lugar do exótico na América Latina, nas telenovelas o subalterno poderia se caracterizar pela ilusão da democracia do pensamento e conformação para com as políticas de identificação?

A teórica e pesquisadora gaúcha Guacira Lopes Louro (2008, p.2), argumenta que “A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável

de instâncias sociais...” Por que não incluir as telenovelas como uma rede complexa de representações estereotipadas e clichês frente a sexualidades “desviantes”? Já Judith Butler (2003), influenciada pelo pensamento de Michel Foucault, afirma que existe uma lei proibitiva que faz o corpo adquirir significado somente no contexto das relações de poder. Portanto, esse artigo tem o objetivo de investigar como a influência do melodrama nas telenovelas brasileiras proporcionou a criação de elementos heteronormativos que condicionam a visibilidade e as representações de gêneros e sexualidades em suas narrativas e a produção cultural de corpos subalternos.

## **1 A Subalternidade e a cultura**

O fortalecimento da indústria cultural latina desencadeou constantes críticas e posicionamentos frente ao repertório simbólico eurocêntrico que idealizava na figura do “selvagem latino” sistemas de proibições, opressões e subjetividade controlada. A partir de uma leitura ao revés que fará do subalterno voz ativa, através de denúncias contra o autoritarismo europeu, da emergência das classes populares e do surgimento de personagens subalternos nos aparatos culturais, novos modelos de representação serão propostos. Políticas nacionalistas, revoluções latinas, a contracultura, o tropicalismo,

a chanchadas, todos estes elementos vão fazer parte de um projeto de desconstrução e descolonização do pensamento dominante europeu, no qual a margem se torna um lugar de disputa e contestação.

A descolonização epistemológica desestabilizará a estrutura eurocêntrica que forja as identidades culturais dentro das dinâmicas de poder. A violência epistêmica imposta pelas colônias creditava na alteridade uma relação de troca desigual a partir da fetichização das diferenças. A naturalização das categorias, dos espaços e a domesticação dos impulsos concretizou uma taxonomia pedagógica, no qual os corpos dos subalternos eram dóceis e adestráveis a opressão cultural. A constituição dos Estados-Nações rompe, então, com essa construção de ordem social e política e os manuais de urbanidade instauram novos modelos de moral, cívica e cidadania. Compreendendo a nação como um texto social ambivalente e repleto de discurso disperso, agora, os conflitos vão permear novos campos de atuação: impactos sobre raça, etnia, sexualidade; nas dicotomias entre sociedades tradicionais e modernas.

O processo de descolonização dará os rumos para a expansão capitalista, ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, além de produzir uma “reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do

passado, centradas na nação” (HALL, 2003 p. 109). As profundas transformações nas sociedades latinas são visíveis e o crescimento de uma cultura de massa vai empoderar o corpo do subalterno como um texto político. Considerando a pulverização dos meios de comunicação neste período de modernização e consolidação dos discursos populistas, a visibilidade do subalterno em novos contextos midiáticos vai fortalecer uma indústria cultural latina nacionalista e popular.

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. (CANCLINI, 1997, p.69)

Ainda que a modernização traga avanços sociais e discursos de integração, a crise impregnada em seu interior vai sustentar consideravelmente as diferenças entre as categorias sociais, pois os movimentos populares se articulam dentro de processos políticos e econômicos que se favorecem com os apagamentos e os procedimentos padrões. O interessante dessa interação é como os meios de comunicação ao mesmo tempo em que reproduzem os efeitos do poder reconhecem algumas demandas essenciais e formas de expressão da cultura popular.

Em grande parte da América Latina vai se produzir uma distinção clara entre cultura artística e o mercado massivo. Assim, como Canclini vai enxergar na modernização e no modernismo um movimento de reorganização híbrida e de diferentes temporalidades históricas, evidenciam-se incompatibilidades quanto ao fato de a matriz tradicional de privilégio social e distinção simbólica querer impulsionar a modernidade cultural quando a modernização socioeconômica é tão desigual. (CANCLINI, 1997). A emergência dessas camadas populares e suas demandas vão possibilitar inúmeros estudos sobre os novos ritmos dos sistemas de produção industrial, principalmente, na produção de entretenimento. A chamada “indústria cultural”, denominada por Horkheimer e Adorno em 1947, aliada ao processo de massificação impulsionava a dispersão e diversificação de novas experiências culturais. Neste sentido, a comunicação de massa, através do audiovisual, será o mediador cultural que com seus produtos vai expressar intensas e excessivas representações a fim de atrair público.

No entanto, se a modernidade não supera o arcaico, o valor desta modernidade está no cruzamento socioeconômico entre culturas, populações e é onde todos negociam, de certa forma, possibilidades de espaços, visibilidade e discursos. À vista disso, sua deficiência ainda separa a cultura em três eixos: de

elite, popular e massiva. Durante o período populista-nacionalista na América Latina, a literatura, o rádio e o cinema vão traduzir o imaginário de um coletivo otimista. O cinema latino-americano, principalmente, vai permitir com sua gramática audiovisual os elementos pelos quais as massas urbanas podiam sentir os impactos das contradições culturais e conceber, pela primeira vez, a imagem de seus países. Logo, o subalterno é útil ao sistema e a indústria cultural.

O gênero melodrama, então, vai ser autenticado como uma forma popular em que a polarização e a dramatização de forças em conflito representarão uma utilidade para localizar e fazer evidente, legíveis e operativas as convenções e contradições sociais. O mundo real e a realidade das sociedades serão os cenários dos dramas, dos relacionamentos, no qual a moral, a opacidade das relações sociais complexas e as políticas de reconhecimento das identidades serão metáforas de significações de valores. Em diversas formas artísticas, o melodrama vai ser a articulação de uma burguesia sobre o povo, suas tradições e costumes e, ao evidenciar com narrativas esses elementos, será crucial para aproximação, visibilidade e formação de um público potencial, um consumidor que se vê naquilo que consome.

## 2 Melodrama e Mediações

O melodrama nasce na Europa como um espetáculo derivado das tradições teatral e oral. Parte de alguns governos em países como França e Inglaterra chegaram a proibir as peças populares com o receio de preservar um teatro culto e elitista – que privilegiava o privado, a interiorização, o controle emocional e a rigidez das encenações. Os enredos de suas histórias abordavam novos dramas de paixões e conflitos amorosos, conspirações, julgamentos, desgraças sofridas por inocentes e a vilania dos traidores. As peças melodramáticas do século XIX eram realizadas ao ar livre, nas ruas e nas praças e, concomitantemente, faziam críticas e satirizavam a nobreza.

A estrutura dramática do gênero o torna intenso, jocoso, imponente e tendencioso. A instância sistemática do melodrama consiste em tipos de situações, sentimentos, personagens e os outros gêneros que vão se apropriar de alguns artifícios. O distanciamento dos personagens de suas questões psicológicas faz deles signos e significados do maniqueísmo, do Bem e do Mal, dos arquétipos e das experiências a partir desses atributos. Esta polarização concretizada influencia nos limites de uma coletividade e o melodrama pode conter, de certa forma, as tensões e os conflitos existentes na sociedade.

A crença na divisão sacralizada entre dois planos (divino e

terreno), o excesso, a excitação e a presença de corpos histéricos encenados criam momentos simbólicos que dinamizam o prazer e o desejo. O desejo de querer expressar tudo é um elemento fundamental do modo melodramático, no qual as atuações serão bastante peculiares e marcantes para a estética do gênero. Tanto histórias quanto personagens integram as ferramentas que condicionam os imperativos da visibilidade e que tornam o melodrama êxtase e espetáculo ao mesmo tempo.

A pluralidade de sentimentos e expressões gestuais vai permitir a permeabilidade do melodrama em muitos contextos e, especialmente, a entrada e articulação de outros temas e estéticas a serem abordados. A necessidade de um excesso gestual reforça a cumplicidade do gênero com o público, cumplicidade de classe entre culturas, visto que as peças eram realizadas, majoritariamente, para um público iletrado. Por isso, a burguesia rejeitava a performance dos atores nos teatros populares ao denunciar sua vulgaridade e, o excesso, de fato, é o elemento determinante para tal recusa. A burguesia, no entanto, em um ato de décadas anteriores instituiu a proibição da fala, ou seja, não poderia mais existir o diálogo nessas peças públicas. Logo, a mímica se tornou o recurso essencial para a transmissão das mensagens e das emoções. Diversas estratégias cênicas foram postas a prova para proporcionar a melhor forma

de fruição por parte da plateia. A atuação, então, será a tradução metonímica de uma moral oculta nas histórias.

Dessa forma, é na figura corporal que se centraliza a codificação de pensamentos e se expõe o corpo como útil, como performático e, no entanto, vai-se induzir o público a reagir sentimentalmente às interações e afetos dos personagens. O corpo vai se transformar num depósito de intenções de engajamentos morais e afetivos. E os gestos e interpretações exacerbadas serão o símbolo de uma encenação verdadeira, no qual a realidade é a cena e a dissimulação do drama. Ao evidenciar os regimes do excesso que o melodrama explicita através do corpo, Mariana Baltar ressalta

O “modo de excesso” é pensado como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação — desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances — estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. (BALTAR, 2012, p.129)

As histórias contidas nas peças e nos filmes melodramáticos reforçam um repertório popular comum do público e a dramatização dos encontros, dos confrontos simbólicos, das vidas simples interrogam as ambições e os espaços de visibilidade

de grupos minoritários. A pedagogia moralizante atrelada ao melodrama constrói discursos pautados em obviedades, em fácil identificação para não conduzir ao estranhamento do público. Tudo tem de estar acessível à compreensão ao se reafirmar os códigos morais e a ideologia reacionária que moldam a estrutura do melodrama. Posto isso, o olhar do público se condiciona a julgamentos, qualidades, merecimentos e valores individuais que estreitam a relação romantizada da noção de família e dos relacionamentos amorosos. Surge, então, um questionamento: qual elemento potencializa o esteio melodramático moralizante?

Pode-se definir o excesso como a base da prática moralizante em que a ausência de ambiguidades e contradições humanas de seus personagens dão ao visível a natureza metafórica dos significados, a construção superficial dos sentidos e as representações simbólicas que atendem a uma ordem idealizada, implicada. O imperativo de uma homogeneização definida pelo imaginário cria fronteiras entre os próprios países e o melodrama adquire também um ideal subalterno frente a outros tipos de gêneros e formatos hegemônicos na América como um todo. O interessante dessa perspectiva é que o imaginário coletivo que carrega essas histórias com estereótipos, principalmente de gêneros e sexualidades; clichês do mexicano, do argentino, do colombiano; a hipervisibilidade dos atos e o

hiper-realismo almejados põem em confronto e desconstroem, em parte, os discursos dominantes sobre a cultura popular latina, pois os processos de descolonização fizeram imperar a recontextualização das localidades (o nacionalismo, o patriotismo ainda que em tempos de globalização e as transnacionalidades). Portanto, a ordem visual social e as tradições se desviam para lugares específicos, mas não se abandonam (BARBERO, 2002).

### **3 Gêneros e Sexualidades nas Telenovelas Brasileiras**

A televisão como meio massivo tem a capacidade de criar e constituir imaginários e catalisa, de fato, o ambiente doméstico como o espaço de legitimação de seus discursos, no qual o ideal de família tradicional burguesa é um dos seus principais alvos. Desse modo, assumindo-se como uma instituição de poder estratégico ao dialogar com um grande público, principalmente a TV aberta, a telenovela se torna um gênero de importância política-cultural ao buscar ser um reflexo da sociedade brasileira.

No entanto, a telenovela é um espaço de empoderamento e concessão, pois reconhece-se o protagonismo e a potência das personagens femininas e constitui, efetivamente, elementos no qual o patriarcado concede às mulheres uma posição de força. À vista disso, as telenovelas e seus enredos servem como reflexão

da própria vidas dessas mulheres, tornando-se uma janela para auto-estima e identificação, visto que as rotinas destas mulheres estariam cerceadas pelo cuidado para com a família. Talvez, o elemento que mais intensifica este fato é a manutenção do melodrama como estratégia para fidelizar o público feminino. Mobilizar os sentimentos das pessoas, mini-clímax constante, a busca pela felicidade e estabilidade familiar servem de pano de fundo para regulação da ideologia dominante e a sustentação das convenções pelo ideal de romance. Mas, é fundamental compreender que as complexidades advindas dessas narrativas, ao reforçarem as moralidades, evidenciam o *status quo* do melodrama em que “o estilo da telenovela é excessivo e exagerado pela hiperintensidade do conflito emocional” (FEUER, 1984 *apud* FISKE, 1987).

O paradigma das telenovelas em *dicotomizar* os papéis masculinos e femininos expondo claramente suas diferenças corporais, emocionais e psicológicas, redefine o conceito de excesso como forma de exclusão de outros tipos de personagens regularmente considerados minorias. Se ainda assim, é preciso demarcar claramente as fronteiras de gêneros e sexualidades nos gostos e nos atributos dos personagens, os elementos do melodrama vão constituir parte substancial do binarismo heteronormativo, nos quais a plenitude e a polissemia dos

textos das telenovelas não são, necessariamente, convenientes, para um público amplo e diversificado. Portanto, percebe-se que além de haver uma idealização do público nas formas dos personagens, há sistemas claros de interdição e contenção de visibilidade de certos sujeitos. Por que não corpos LGBT/Queer sendo o fio condutor de narrativas?

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

As travestis, diferentemente das drags-queens, não vivem personagens, ainda que, como aquelas, denunciem (mesmo que sem uma intencionalidade) que o gênero é sempre construção e aprendizado [...] A performatividade travesti, portanto, não pode ser confundida com uma encenação de gênero, mas sim como reiteração e materialização de discursos patologizantes e criminalizantes que fazem com que o senso comum as veja como uma forma extremada de homossexualidade, como pessoas perturbadas. (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261-262)

Posto isso, o exagero que há nesses corpos subversivos que desestabilizam as determinações estáveis dos gêneros e sexualidades permitem que personagens, em sua maioria homossexuais, tenham suas representações em telenovelas aceitas porque o excesso e o exagero de suas alegorias implicam na artificialidade cômica: personagens ligados à moda (estilistas, costureiros, cabeleireiros, maquiador); carnavalescos; assistentes de personalidades famosas; mordomos; mulheres lutadoras, mecânicas, esportistas; todos estes exemplos, desde que demarquem a construção da feminilidade ou da masculinidade do sexo oposto são válidos, pois imprimem as dicotomias. Porém, com relação ao excesso, esses corpos são autorizados e a encenação desses personagens é imitativa e, portanto, para o patriarcalismo, está distante de ser o natural, o dominante.

Esta *superdramatização* hiperbólica da maioria dos personagens LGBT's/Queer em telenovelas brasileiras se relaciona com o que Susan Sontag (1987), ao propor uma reflexão sobre a dificuldade de se definir “sensibilidade”, denomina “*camp*”, uma expressão esotérica. Sontag argumenta que “o gosto *camp* tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como *camp*. Nem tudo está nos olhos de quem vê” (SONTAG, 1987 *apud* COLLING, sem data). Para a teórica, o *camp* é uma espécie de “código pessoal” que permite compartilhamentos e

consentimento em determinado lugar, bem como um fenômeno estético de estilização dos corpos, das coisas, dos elementos.

Nesse caso, o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino [...] uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. (SONTAG, 1987, p.321)

Dessa forma, o *camp* ilustra que a afetação e a *histrionicidade* dos corpos LGBT's/Queer em telenovelas é a concretização de mecanismos que visam o não-estranhamento. São corpos espetáculos, não econômicos em trejeitos, fantásticos em exacerbação e que não provocam nenhuma ameaça a heteronormatividade compulsória, pois reforçam os ideais de masculinidade e feminilidade. A abjeção de outros tipos de representações são invisíveis, visto que não têm tradução.

Portanto, o que justifica a presença do excesso melodramático é a reapropriação do exagero como elemento fundamental para a manutenção da heteronormatividade como parâmetro de conduta e gosto. A definição de *camp* corrobora o uso estratégico de personagens exagerados, uma forma de visibilidade condicionada, ainda que tais personagens e seus corpos denunciem as transversalidades dos gêneros e das sexualidades como cambiantes, desviantes e fluidas.

## **Conclusão**

Este artigo se dispôs a analisar como a reincorporação do conceito de excesso influencia na visibilidade e representação de personagens LGBT's/Queer em telenovelas brasileiras. Percebe-se que as disparidades sofridas pela América Latina ao ser colonizada deixou latente a busca por uma identidade própria e a marginalização da cultura latina se transformou num (con) texto político, no qual a subalternização de seus indivíduos elevou a marginalização ao lugar de disputa e contestação frente à hegemonia dos países do norte e da Europa, e o melodrama é parte constituinte desse processo.

A partir dos romances melodramáticos e das peças populares, a multiplicidade de formatos que vão aderir os elementos e a estrutura do melodrama serão de extrema importância para a luta de reconhecimento e das nacionalidades latinas. Contudo, a indústria cultural, juntamente com a emergência das camadas populares e a massificação dos meios de comunicação, vai potencializar a TV, com a teledramaturgia, a ser um forte canalizador das demandas e da aproximação das realidades de cada país.

Porém, as moralidades identificadas nos códigos contidos no melodrama reforçam as evidências de um mundo dicotômico, quando o povo alcança destaque nas narrativas, as ambiguidades

são excluídas para a fácil identificação e projeção por parte do público. Evidencia-se a predominância da dicotomia gay afeminado/lésbica masculinizada com os tipos mais recorrentes de exposição em telenovelas. Visto que a base dos enredos de telenovelas é pautada na estrutura clássica do romance melodramático, os respectivos personagens formam o triângulo heterossexual das histórias, excluindo, automaticamente, os corpos que não se ajustam as imposições do patriarcalismo.

Portanto, o conceito *camp*, desenvolvido por Susan Sontag, justificaria a presença constante de personagens estereotipados em telenovelas, pois a boa recepção desses corpos, marcadamente exagerados e excessivos, induziria no campo do visível a reiteração dos traços performativos heterossexuais. Dessa forma, a heteronormatividade se conceberia como consequência de uma estratégia narrativa melodramática que condiciona sob certas práticas a visibilidade de gêneros e sexualidades não-dominantes.

## Referências

BALTAR, Mariana. Tessituras do Excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um *Procedimento Operacional Padrão*. In: *Significação*. Ano 39,

nº38, 2012.

BABERO, Jesús Martín. Matrices Culturales de la Telenovela. In: *Estudios sobre las culturas contemporâneas*. vol. II, núm. 5, 1988, pp. 137-164, México.

\_\_\_\_\_. El melodrama en televisión o los avatares de la identidade industrializada. In: *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, H. Herlinghaus (org). Chile: Cuarto Próprio, 2002.

BUTLER, Judith Butler. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. EUA: Yale University Press, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

COLLING, Leandro. Teoria Queer. In: *Mais definições em trânsito*. Org. Maria Cândida Ferreira de Almeida. Facom-UFBA, sem data.

FISKE, John. *Television Culture*. Londres: Routledge, 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

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

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318 a 337.