
***Queerbaiting* em Supernatural: a negligência dos afetos dissidentes na série como política de extinção da ternura¹**

Miguel TROMBINI²
Universidade Metodista de São Paulo, SP

RESUMO

Por meio da Teoria Queer, da ternura segundo Restrepo (1998), do conceito de espaços vazios de Iser (1999) e da noção de enunciado em Bakhtin (2019), o presente trabalho se debruça sobre o fenômeno do *queerbaiting* na série Supernatural. Essa prática consiste na inserção de elementos e insinuações LGBTQIAPN+ em filmes e séries, sem de fato legitimá-los ao longo da narrativa. A fim de esmiuçar como a marginalização de afetos dissidentes em séries endossa violências heteronormativas, o trabalho debate uma cena do episódio 18 da temporada 15, na qual o personagem Castiel faz um monólogo que evidencia a natureza dúbia dos sentimentos entre ele e Dean Winchester.

PALAVRAS-CHAVE: *queerbaiting*; séries; *Supernatural*; afetos dissidentes; comunicação.

Introdução

O *queerbaiting* é um fenômeno que pode ser observado principalmente em filmes e séries. A palavra *queer*, no português, significa “estranho”, “peculiar” ou “incomum”, entre outras variações. Esse termo foi e continua sendo utilizado principalmente nos Estados Unidos e em países falantes da língua inglesa para referir-se a pessoas LGBTQIAPN+ de maneira pejorativa. Com o tempo, a própria comunidade apropriou-se dele e o incorporou no movimento de modo a ressignificar o insulto e transformá-lo em uma arma política dentro e fora dos muros acadêmicos. *Bait*, por sua vez, significa “isca”, ou seja, a tradução de *queerbaiting* seria “isca LGBT”, ou “isca *queer*”.

Pode-se considerar esse fenômeno como uma tática da indústria audiovisual em geral, que insere elementos e insinuações LGBTQIAPN+ sem de fato legitimá-las ao longo da obra. Isso resulta, entre outras coisas, na marginalização de possíveis vivências dissidentes, uma

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: miguel.trombini21@gmail.com.

vez que os elementos *queer* ali presentes ocupam um espaço nebuloso e ambíguo que não confirma explicitamente a possível não-heterossexualidade de determinados personagens.

Quando se trata das produções televisivas e audiovisuais em geral, é possível identificar os reflexos da hegemonia cis-heteronormativa a partir de obras que empurram as narrativas LGBTQIAPN+ para uma posição pouco nítida. As abordagens acerca das histórias *queer* em narrativas televisivas não inclui apenas a quantidade de personagens abertamente LGBT, mas também a qualidade dessas retratações e como elementos familiares à cultura e vivências da comunidade aparecem. Isso inclui, por exemplo, a estereotipização das vivências LGBTQIAPN+, e também podemos pontuar o uso de elementos *queer* sem o desenvolvimento de contextos explícitos para retratá-los.

Em vista disso, a maneira como a televisão desenvolve relações aquileanas – entre dois homens – e os questionamentos gerados por essa representação dizem respeito justamente às articulações sociopolíticas por trás das narrativas apresentadas. Recheiar os vácuos subjetivos da história partindo de olhares dissidentes por meio de uma crítica à normatização da intimidade, mais do que desconstruir a visão limitante da lógica hegemônica, evidencia a importância das leituras *queer* como um mecanismo de luta pela legitimação de existências e experiências historicamente marginalizadas social e culturalmente.

Entre alguns casos populares de *queerbaiting* está a série norte-americana *Supernatural* (Warner Bros), que desenvolve a relação entre um dos protagonistas, Dean Winchester, e o anjo Castiel de maneira ambígua. A fim de compreender como o *queerbaiting* opera na obra, partindo da perspectiva da marginalização de afetos dissidentes, o presente trabalho debate uma cena do episódio 18 da temporada 15, na qual Castiel faz um monólogo antes de morrer que demonstra a natureza dúbia dos sentimentos dele por Dean. Os respaldos teóricos que sustentam a discussão incluem, principalmente, a Teoria Queer, os debates de Restrepo (1998) acerca dos afetos, o conceito de espaços vazios, de Wolfgang Iser (1999) e o enunciado segundo Bakhtin (2016).

1. *Supernatural* e o fenômeno “destiel”

Supernatural é uma série de televisão norte-americana de fantasia sombria, criada por Eric Kripke e produzida pela Warner Bros. Constituída de 15 temporadas, cada uma com 23 episódios em média, a série estreou em 2005 e terminou de ser transmitida em novembro de

2020. Ao longo destes 15 anos, os fãs acompanharam a jornada dos irmãos Dean e Sam Winchester – Jensen Ackles e Jared Padalecki, respectivamente –, caçadores de monstros e seres sobrenaturais.

Além dos protagonistas, um dos personagens mais adorados pelo público é o anjo Castiel (Misha Collins), que foi inserido na trama no começo da quarta temporada. Desde então, ele se tornou próximo dos irmãos Winchester, especialmente Dean, o qual resgatou do inferno. A relação dos dois se tornou alvo de especulação por uma parcela dos fãs, trazendo para debate tanto a sexualidade dos personagens quanto o desenvolvimento das interações deles. O nome do *shipp*³ se tornou popular: destiel.

Embora tanto a série quanto os produtores nunca tenham confirmado a existência de sentimentos românticos entre Dean e Castiel, os fãs identificaram algumas características que possibilitam uma leitura acerca do relacionamento deles que ultrapassa o platônico. Desde a primeira cena dos personagens juntos, era muito comum que os dois dividissem enquadramentos de câmera bastante próximos um do outro fisicamente, envoltos de tensão e às vezes com pouca luminosidade (Figura 1). Ao longo da série, em mais de um momento outros personagens insinuaram uma relação romântica entre eles, principalmente em forma de zombaria.

Figura 1: cena do episódio 14 da 5ª temporada



Fonte: HBO Max

Supernatural ganhou sete prêmios *People's Choice Awards* desde 2009, um deles na categoria *Favorite TV Bromance* (“*Bromance* favorito da TV”, em tradução livre), em 2014. O termo *bromance* é a junção de *bro* (amigo) e “-*mance*” (de *romance*, ou “romance”). Esse fenômeno implica forte intimidade entre dois personagens homens e supostamente heterossexuais. Apesar de parecer inofensiva, a dinâmica apresenta contradições, pois admite

³ Os *shipp*s são a junção dos nomes de dois personagens que, aos olhos dos fãs, formam um bom casal, seja ele canônico (oficial) ou não.

demonstrações de intimidade sob a condição de que esta não envolva ou evolua para um desejo sexual explícito (DEANGELIS, 2014), ou seja, é uma linha tênue e ambígua entre o platônico e o romântico.

O uso deste artifício pode provocar alguns questionamentos, como: “por que eles não desenvolveram a relação para algo mais profundo?”, e “o que realmente os impede de se apaixonarem um pelo outro?”. Fazer uso do *bromance* é uma espécie de “mediação”, como um “jogo entre ‘é gay/não é gay’” (DEANGELIS, 2014, p. 2), ou, para melhor abarcar a pluralidade de identidades sexuais e de gênero, “é LGBT/não é LGBT”. Em vista disso, pode-se dizer que a dinâmica do *bromance* condiciona relações aquileanas a uma eterna lógica heteronormativa, na qual o afeto nunca pode ultrapassar os limites do platônico, como se essa fosse uma possibilidade inviável ou sequer cogitável.

Brennan (2019) esclarece que o *queerbaiting* se comunica com espectadores que podem apreciar ou demandar a presença de narrativas LGBT sem que o texto deixe isso totalmente às claras. Tinoco (2022, p. 505) pontua, inclusive, que “a intencionalidade é, portanto, o aspecto mais central” dessa prática. A ambiguidade, bastante característica do fenômeno, aparece em Hollywood desde a sua origem e atinge contornos interessantes quando se trata da representação LGBTQIAPN+ e especialmente do relacionamento entre pessoas do mesmo gênero.

Segundo Elsaesser (2011), abordagens ambíguas estão presentes nos fundamentos hollywoodianos e o seu poder até os dias atuais como a maior indústria cinematográfica do mundo se sustenta justamente na administração e manutenção da pluralidade de significados. Além disso, a inserção implícita de elementos *queer* em personagens e temas de filmes consiste no que Benshoff e Griffin (2005) chamam de “*connotative homosexuality*”, ou “homossexualidade conotativa”, em tradução livre.

Dessa forma, podemos considerar que a presença de sexualidades e identidades não-heterossexuais e não-cisgênero no cinema e, posteriormente, em séries e demais produtos audiovisuais preenche um espaço de sombreamento e invisibilização históricos, uma vez que não eram – e muitas vezes ainda não são – experiências colocadas sob holofotes dignos, e sim restringidas a um espaço dúbio. Exibir a atração por alguém do mesmo gênero se enquadrava na regra do MPPC (*Motion Picture Production Code*), ou “Código de Produção Cinematográfica”, em vigor de 1930 a 1968, contra “perversão sexual”, o que impossibilitou por muito tempo que essas representações fossem livremente trabalhadas. Devido a isso,

Tinoco (2022, p. 506) sublinha que os cineastas que desejavam contar histórias LGBT apresentavam os personagens “de maneiras que resultariam neles sendo lidos como *queer* pelo público, sem precisar declarar ou mostrar [essa característica] explicitamente”.

Com base nisso, pode-se pensar no *queerbaiting* como um mecanismo por meio do qual a cultura – e nesse caso especificamente os filmes e as séries – mantém as narrativas LGBTQIAPN+ encobertas e restritas a um campo de incertezas. Esse fenômeno trabalha a favor de uma dinâmica política que gera lucro e reduz as representações de afetos dissidentes a uma abordagem rasa. Quando Restrepo (1998, p. 9) escreve que é “contrário à vivência da ternura colocá-la no campo do normativo”, ele localiza os afetos e a vivência afetiva individual como parte de um sistema de controle ao invés de mera instância pessoal que não pode – ou não deve – ser politizada.

O autor destaca ainda que os momentos dedicados à ternura são silenciosos, ou seja, não estão presentes nos debates públicos ou nas discussões sociais, o que resulta por sua vez em uma violência sem sangue, que não fere o corpo, mas que ainda assim causa morte e sofrimento. Desse modo, Restrepo nos convida a pensar a cultura e a política a partir da intimidade e das relações afetivas, pois estes são âmbitos da vida humana tão penetrados pelos regimes de controle quanto quaisquer outros.

Com isso posto, pode-se considerar o *queerbaiting* como uma entre várias formas de mitigar os afetos e, conseqüentemente, as vivências – tanto emocionais quanto corpóreas – de pessoas LGBTQIAPN+ por meio de representações dúbias. Estas, por sua vez, alimentam os mecanismos heteronormativos que colocam as relações dissidentes à margem de quaisquer interações sócio-culturais.

Não é de se admirar, portanto, que o *fandom* da série analise os limites e os subtextos por trás da relação de Dean e Castiel. O último, inclusive, já admitiu a Sam, irmão mais novo de Dean, que há um vínculo mais profundo entre os dois. Após resgatá-lo do inferno e começar a viver mais perto dos humanos, o anjo passou a questionar as ordens e as diretrizes do céu e do próprio Deus, o que o levou posteriormente a se rebelar e tornar-se um anjo caído; tudo começou com Dean. Este, por sua vez, refere-se a Castiel como um amigo ou um membro da família durante toda trama, embora haja uma considerável quantidade de cenas nas quais ele encara os lábios do anjo (Figura 2) ou aparenta ficar nervoso perto dele.

Figura 2: cena do episódio 3 da 5ª temporada



Fonte: HBO Max

Dadas essas e outras características, os fãs trabalham em cima dos sinais e das brechas presentes nas cenas e na narrativa como um todo, gerando seus próprios significados a partir do produto cultural, o que John Fiske (1992) chama de produtividade semiótica. O autor sublinha que essa produção é “essencialmente interior; quando os significados produzidos são falados e compartilhados em uma face cultural ou face oral, eles assumem uma forma pública que pode ser chamada de produtividade enunciativa” (FISKE, 1992, p. 37). Em suma, tanto os discursos quanto os produtos advindos do *fandom*, como as *fanfics*⁴, *fanarts*⁵ e edições de vídeo e imagem, podem partir da necessidade de preencher brechas, como versões mais profundas da semiótica da obra original.

Para que uma mensagem possa gerar efeito, ela precisa ser apropriada como um discurso recheado de significado para, então, ser decodificada de modo consistente (HALL, 1973). É justamente nesse processo de significação e articulação de lacunas que surgem as especulações e interpretações múltiplas, que se manifestam, nesse caso, por meio do *shipp* destiel.

A própria série articula essa concepção. O episódio 5 da 10ª temporada, chamado *Fan Fiction* (“ficção de fã”, em tradução livre), acompanha Dean e Sam durante a investigação de um caso sobrenatural em um colégio para garotas. Lá está sendo produzida uma peça sobre a história dos irmãos, incluindo os personagens secundários. Em dado momento, Dean avista as atrizes que interpretam ele e Castiel de mãos dadas. Ao questionar a aluna responsável pela direção da peça, ela responde que as meninas são um casal e que o subtexto de destiel é explorado no segundo ato. De acordo com a personagem, “não dá para escrever subtexto sem s, e, x, o”. Nesse momento, Dean quebra a quarta parede e olha para a câmera (Figura 3).

⁴ *Fanfic*, ou “ficção de fã”, são histórias escritas pelos fãs, inspiradas em obras ou artistas já existentes.

⁵ São obras de arte criadas por fãs, geralmente desenhos, que se inspiram em obras ou artistas já existentes.

Figura 3: cena do episódio 5 da 10ª temporada



Fonte: HBO Max

Independentemente de para onde determinada produção audiovisual nos leva, o fundamental é que o espectador acredite no que se vê, que ele consiga criar laços de verossimilhança. Ao entrar em um mundo ficcional “fazemos mais do que apenas ‘suspender’ uma faculdade crítica; também exercemos uma faculdade criativa. Não suspendemos nossas dúvidas tanto quanto criamos ativamente uma crença” (MURRAY, 2003, p. 111).

Quando se trata da quarta parede, esta seria um espaço limitado virtualmente que funciona como uma janela para outra realidade. Quebrar essa barreira, ou seja, ultrapassar o limite que separa o espectador da obra, proporciona uma interação mais direta, rejeitando assim o conceito do indivíduo que assiste como um observador invisível e até mesmo irrelevante (FIALHO; PERNISA, 2017).

A forma como o episódio aborda o *shipp* e a simples decisão de inseri-lo na trama junto com a quebra da quarta parede demonstra que a narrativa é de certa forma autoconsciente das especulações e as acompanha. A reação de Dean, além de breve, não parece completamente receptiva, mas também não rejeita a possibilidade com todas as letras. Ademais, não há nenhuma tentativa por parte da série de distanciar os personagens ou tornar as interações entre eles menos profundas, pelo contrário: ao longo das temporadas, a dinâmica dos dois torna-se mais complexa e dramática.

Dentre as cenas mais utilizadas para teorizar sobre os sentimentos entre Dean e Castiel está a morte do anjo. O personagem de Misha Collins morre seis vezes ao todo durante a série e sempre consegue ressuscitar de alguma forma após um intervalo de tempo,

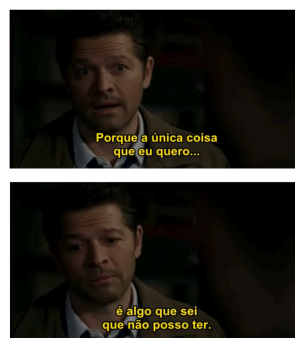
exceto após a última morte, que ocorre no episódio 18 da 15ª temporada. Antes de partir, o anjo faz um monólogo que poderia ser considerado como uma declaração de amor dele para Dean. Para salvar o personagem Jack (Alexander Calvert), Castiel fez um acordo com o Vazio: assim que ele se sentisse genuinamente feliz, morreria. Esse momento acontece quando ele está com Dean, dando a entender que ele é a sua verdadeira felicidade, e a cena, que é analisada a seguir, apresenta bifurcações e ambiguidades que levantam questionamentos sobre os sentimentos de Castiel por Dean e vice versa.

2. “Eu amo você”: a morte de Castiel e as possíveis narrativas *queer* envolvidas

A cena começa com Dean e Castiel em uma das salas do *bunker* dos irmãos Winchester, enquanto fogem da Morte. Dean se lamenta e se desculpa pelo fato de que eles irão morrer e ele não tem como impedir. É então que Castiel diz que há uma coisa capaz de resolver a situação, e começa seu monólogo. Aqui a cena é analisada sob os conceitos de enunciado (BAKTHIN, 2016) e espaços vazios (ISER, 1999), a fim de investigar como a obra abre espaço para questionamentos e diferentes interpretações com base na maneira como trata a relação dos personagens ao longo da série e especificamente nesta cena.

Castiel explica que quando Jack estava morrendo, fez um acordo com o Vazio para que fosse levado por ele quando se sentisse genuinamente feliz. O anjo diz que desde aquele momento se perguntava sobre o que significa a verdadeira felicidade, e não achou uma resposta, pois a única coisa que ele quer é algo que sabe que não pode ter (Figura 4). Nesse momento é possível fazer um paralelo com a personagem Lisa (Cindy Sampson), que foi um dos envolvimento amorosos de Dean durante a série. Quando eles romperam, ela usou essa mesma frase: “a única coisa que eu quero é algo que sei que não posso ter”.

Figura 4: cenas do episódio 18 da 15ª temporada



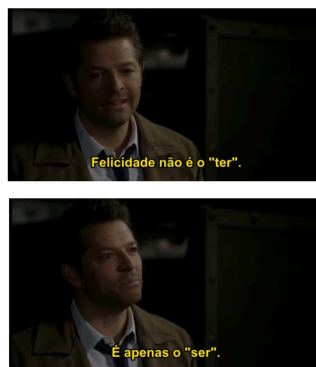
Fonte: YouTube (Hunter Brasil). Montagem feita pelo autor

O fato de Lisa amar Dean romanticamente e Castiel usar a mesma expressão que ela usou abre uma brecha para questionar se o que ele sente por Dean é realmente platônico ou não. Os componentes das atividades humanas são conectados pela linguagem – os enunciados (BAKHTIN, 2016). Quando se fala de linguística, ainda se usa muito a divisão entre falante e ouvinte no contexto de uma recepção passiva, porém esse ouvinte, ao compreender o significado do discurso, “ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc” (BAKHTIN, 2016, p. 24).

Essa ação do ouvinte faz parte do processo de aceção do discurso, então a relação entre a obra e quem assiste, além de constante, é uma vida de mão dupla. Quando Castiel usa a frase “a única coisa que eu quero é algo que sei que não posso ter”, sem especificar com todas as letras ao que está se referindo, ainda mais quando Lisa já a empregou em um contexto romântico, é possível concluir que se trata de Dean: ele é a única coisa que o anjo quer, porém não pode alcançar, seja porque não é um sentimento recíproco ou porque, como ele está prestes a se sacrificar, os dois não poderão ter um futuro juntos.

Castiel continua, dizendo que descobriu naquele momento que ser feliz não é sobre “ter”, e sim sobre “ser” (Figura 5). Levando em conta que “ser” é um processo contínuo, e que a existência tem relação direta com quais locais as pessoas ocupam social e culturalmente, abre-se um paralelo para as reivindicações da comunidade LGBTQIAPN+ no sentido de “estar” no mundo, do direito de existir ainda que a heteronormatividade tente minar essas vidas.

Figura 5: cenas do episódio 18 da 15ª temporada



Fonte: YouTube (Hunter Brasil). Montagem feita pelo autor

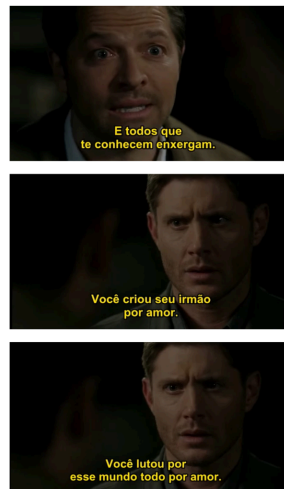
É importante lembrar que quem assiste à série traz consigo uma bagagem, que inclui suas percepções, conhecimentos e opiniões que por sua vez influenciam na maneira como o mundo é percebido pelo indivíduo. “Em virtude da indeterminação de suas formulações, o esquema se apresenta como forma oca, a ser preenchida, em diferente medida, pelos conhecimentos sedimentados e individuais de cada leitor” (ISER, 1999, p. 69). Ou seja, a estrutura narrativa se coloca perante o espectador como um quebra-cabeça inacabado, cujas peças são formuladas de acordo com as produções de sentido de cada um e baseadas na perspectiva por meio da qual o enredo é lido.

No caso de pessoas que são LGBT ou que apoiam essa comunidade, “ser” é um verbo que abraça muitos significados e pesos. Castiel diz que a verdadeira felicidade é “ser”, portanto “ser alguma coisa” ou “ser alguém”, mas esse “alguém” também é vago. Tal lacuna pode ser preenchida com muitos elementos diferentes, entre eles o “ser LGBT”, logo a felicidade, para ele, seria o simples fato de poder ser quem é, aberta e livremente. A história dele com Dean e o andamento do discurso durante a cena são elementos que também contribuem para essa interpretação da fala do personagem.

Nesse contexto, Iser (1999) pontua ainda que o equilíbrio narrativo só pode ser observado quando os espaços vazios e breves ausências de sentido concreto são preenchidos, pois, como dito anteriormente, o processo de compreensão é uma via de mão dupla. Apesar da produção ter seus objetivos, ser escrita, dirigida e atuada visando um determinado fim, não há como garantir que o público leia imparcialmente, até porque as ambiguidades dos diálogos por si só “incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado” (ISER, 1999, p. 106).

Dean, confuso, pergunta a Castiel ao que ele está se referindo, e o anjo responde que sabe como Dean se vê, que é da mesma forma com os inimigos dele o veem: destrutivo, furioso e destroçado, e que Dean acha que o que o guia é ira e raiva. Castiel se emociona ao dizer que não é assim, porque tudo que Dean já fez, fosse bom ou ruim, foi por amor, como criar o irmão e lutar pelo mundo, combatendo o mal (Figura 6). O anjo o descreve como a pessoa mais solidária da terra, o ser humano mais altruísta e terno que ele já conheceu.

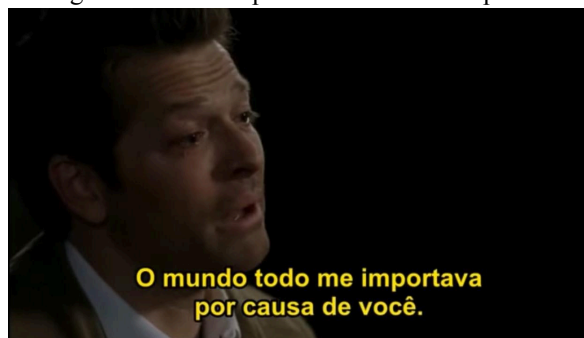
Figura 6: cenas do episódio 18 da 15ª temporada



Fonte: YouTube (Hunter Brasil). Montagem feita pelo autor

Castiel confessa a Dean que desde que o tirou do inferno ele mudou, passou a se importar com o mundo porque Dean se importava. Para Castiel, tudo ganhou valor graças ao Winchester (Figura 7).

Figura 7: cena do episódio 18 da 15ª temporada



Fonte: YouTube (Hunter Brasil)

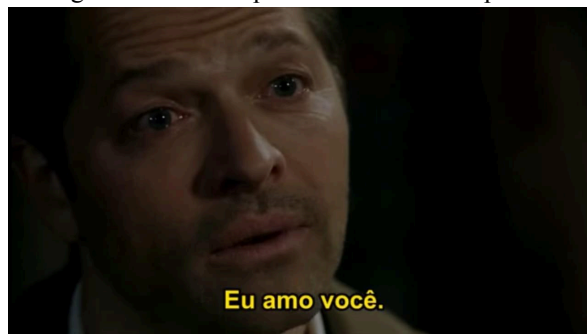
Todo o desenvolvimento dele como personagem, desde que começou a questionar as ordens do céu até o momento em que se rebelou e passou a viver bem próximo dos humanos partiu de Dean e se guiou com base nele. Esse peso atribuído à conexão dos dois abre brechas para sentimentos profundos, estes que não são retratados explicitamente como românticos, mas podem ser interpretados dessa forma.

Os diálogos fictícios são réplicas (BAKHTIN, 2016), ou seja, cópias da realidade e das relações. Enquanto simulações, essas réplicas se flexibilizam uma vez que a pluralidade

da existência humana não pode ser resumida a uma única possibilidade, ou representada de uma única maneira. A amizade e o amor romântico fazem parte dos relacionamentos entre os indivíduos, a diferença é uma dessas manifestações afetivas é normalizada e fortemente incentivada – heteronormativa – e a outra é marginalizada, reprimida e até patologizada – não-heteronormativa.

Há um close na expressão de Dean, que permanece calado e atento, com os olhos cheios de lágrimas. Chorando, Castiel declara que Dean o fez mudar. O caçador pergunta por que tudo isso parece um adeus, e o anjo diz que é porque se trata de uma despedida de fato. Novamente a câmera foca em Dean, e ele acena negativamente com a cabeça de forma breve, antes de Castiel declarar que o ama (Figura 8).

Figura 8: cena do episódio 18 da 15ª temporada



Fonte: YouTube (Hunter Brasil)

Assim como o verbo “ser”, abordado anteriormente, “amar” também é, por si só, ambíguo. Existem vários tipos de amor, e quando se observa a cena partindo de um olhar dissidente e levando em consideração os limites tênues da intimidade trabalhada entre os personagens, o amor pode ultrapassar o sentido platônico. Se quem está assistindo consegue enxergar para além da heteronormatividade predominante nas narrativas televisivas e audiovisuais em geral, este espectador processa as falas, que já são irresolutas, com maior flexibilidade.

Todas as conexões e conclusões estabelecidas por aqueles que assistem constituem uma dinâmica de leitura e releitura do enredo, na qual os sentidos atribuídos se fundem, encaixam, desfazem-se e refazem-se ao passo em que novos elementos surgem. Conforme explica Iser:

Daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser

preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois (ISER, 1999, p. 17).

Dean pede que Castiel não se sacrifique, mas uma espécie de portal se abre atrás dele. O anjo coloca uma das mãos no ombro esquerdo do caçador e lhe dá adeus antes de empurrá-lo para fora do caminho. É quando, sorrindo, ele permite que o Vazio o envolva (Figura 4), e logo após desaparece junto com a Morte.

Figura 9: cena do episódio 18 da 15ª temporada



Fonte: CW Television Network

Em nenhum momento da cena Castiel pareceu triste ou assustado: a felicidade genuína da qual se trata o pacto da sua morte é constante. Toda dinâmica entre eles, brevemente pincelada neste artigo, resultou nesta cena. As múltiplas interpretações, propiciadas em parte pela ambiguidade das falas, retratam, entre outras coisas, como a narrativa consiste em um organismo vivo, que respira e pulsa na interação com o Outro – leitor ou espectador, neste caso.

O enunciado, portanto, essa construção de sentidos intermediados pela linguagem, não é uma unidade concreta, e sim um sistema de alternância dos sujeitos (BAKHTIN, 2016), como a produção (série) e o público. Essa dinâmica, por sua vez, inevitavelmente abraça diferentes dimensões de relacionamento, portando o *shipp* destiel e os questionamentos dos fãs têm origem na própria obra, em como ela posiciona os personagens e molda suas ações e diálogos de modo a dilatar as lacunas de significado.

Considerações finais

É muito comum as críticas ao *shipp* destiel apontarem que a série nunca os retratou como um casal. Porém, é importante compreender que a indústria televisiva e audiovisual opera com base nas normas hegemônicas que são, entre outras coisas, heterossexuais. A separação entre produções explicitamente LGBTQIAPN+ e não-LGBTQIAPN+ é importante do ponto de vista mercadológico – vender para um público específico –, mas ainda que determinada obra não insira enredos *queer* abertamente, não quer dizer que essas leituras não possam ser feitas.

Partir de óticas dissidentes é um instrumento que nos ajuda, entre outras coisas, a compreender como a sexualidade humana é complexa, ampla e intrínseca, ao contrário do que a heteronormatividade prega. Pender para este ou aquele lado não é necessariamente a questão mais importante, e sim de que maneira as próprias produções alimentam possíveis ambiguidades e contribuem para colocar afetos LGBTQIAPN+ sempre como plano de fundo, como se sequer fossem dignos de serem abordados. O reconhecimento dos afetos como agentes políticos, portanto, nos permite enxergar que mesmo nos detalhes que em geral podem passar despercebidos, a violência heteronormativa atua, reprime e naturaliza que determinadas relações permaneçam restringidas a um eterno “talvez”.

Mostra-se bastante conservador e improdutivo pensar que qualquer série que não diga com todas as letras que um personagem é LGBT não se utilize dessas narrativas, o que por sua vez é bastante problemático. Mais do que serem abertamente não-hétero, as vivências sexuais, psíquicas e emocionais dos personagens dizem muito sobre eles, especialmente se analisarmos de que modo esses aspetos são apresentados e explorados. O canônico importa, mas ele também pode ser negativamente restritivo quando não nos propomos a mudar nosso olhar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENSHOFF, H.; GRIFFIN, S.. **Queer images: A History of Gay and Lesbian Film in America**. Estados Unidos: Rowman & Littlefield, 2005.

BRENNAN, J. (Ed.). **Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities**. Iowa: University Of Iowa Press, 1ª ed., 2019.

DEANGELIS, M. (Ed.). **Reading the Bromance: Homosocial Relationships In Film And Television**. Detroit: Wayne State University Press, 2014.

ELSAESSER, T. James Camron's Avatar: access for all. **New Review of Film and Television Studies**, Inglaterra, 9 (3), p. 247-264, 2011.

FIALHO, C. D.; PERNISA, C. Deadpool e a quarta parede: uma análise das narrativas de metalinguagem. **Revista Livre de Cinema**. Curitiba, v. 4, n. 2, p. 53-68, mai./ago. 2017.

FISKE, J. The Cultural Economy of Fandom. In: LEWS, L. A. (Ed.). **The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media**, Nova York: Routledge, 1992, p. 30-49.

HALL, S. **Encoding and Decoding in Television Discourse**. Birmingham: University of Birmingham Press, 1973.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** (Vol. 2). São Paulo: Editora 34, 1999.

MURRAY, J. **Hamlet no Holodeck**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

RESTREPO, L. C. **O direito à ternura**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TINOCO, F. A Very Queer Riddle: Breaking Down Hollywood's Queerbaiting Problem. **Avanca Cinema Journal**, Reino Unido, p. 505-515, 2022.