

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ana Carolina Landin Dumaresq

MANDRAKE: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADE NA NARRATIVA TELEVISIVA

Brasília
2010

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Ana Carolina Landin Dumaresq

MANDRAKE: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADE NA NARRATIVA TELEVISIVA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, conferido pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

Brasília
2010

Ana Carolina Landin Dumaresq

MANDRAKE: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADE NA NARRATIVA TELEVISIVA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, conferido pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Aprovado em ___ de _____ de 2010

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro – Universidade de Brasília (Professora Orientadora)

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado – Universidade Católica de Brasília

Prof. Dr. João Freire Filho – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Rosa Bernardo – Universidade Federal de Goiás (Suplência)

*Dedico este trabalho à Duda e ao Nonô,
pelo aprendizado diário*

AGRADECIMENTOS

Sem a contribuição de algumas pessoas, este trabalho não poderia ser concluído. A elas gostaria de manifestar meus sinceros agradecimentos.

Começo pela minha orientadora, Dra. Tânia Siqueira Montoro, cujas provocações foram fundamentais para que minha pesquisa tomasse corpo dentro do campo dos estudos de gênero. Registro sua atenção, carinho e cuidado em guiar-me pelos labirintos do conhecimento, iluminando o que ainda permanecia obscuro;

Agradeço também às contribuições inestimáveis da Dra. Selma Oliveira e Dra. Liliane Machado, pelas valiosas dicas de leituras e caminhos metodológicos sugeridos na Banca de Qualificação, os quais persegui na elaboração deste trabalho;

Aos amigos semeados em sala de aula, pela troca de conhecimento. E, pelo mesmo motivo, aos professores da Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação. A eles muito obrigada pelo novo horizonte de ideias(!).

À mulher guerreira Luizianne, pelos ideais combativos e por ter me tornado parte do projeto transformador de Fortaleza, minha Cidade.

À amiga Adriana, por todos os livros e artigos, pelas palavras carinhosas, por estar sempre a postos;

Ao Marquinhos, colega de trabalho, amigo de prontidão.

À minha querida irmã Mila, pela ajuda na revisão das páginas que seguem, pela companhia solidária de toda a vida;

À companheira de marca maior, tia Nádia, pelo auxílio teórico-prático e suporte emocional;

Aos tios/primos Deurides e Renato, pela festiva e afetuosa acolhida no cerrado;

À minha mãe meio Leila Diniz, Kátia, que me acostumou a olhar o mundo com olhos não-conformistas;

Ao meu pai Marcus, pelas palavras de apoio e firme presença mesmo na distância;

Ao Cláudio, pela preciosa contribuição até o encerramento deste trabalho; pelas fundamentais sugestões, pelo incentivo que me manteve confiante.

*“Ser um homem feminino
Não fere o meu lado masculino
Se Deus é menina e menino
Sou masculino e feminino
Olhei tudo que aprendi
E um belo dia eu vi
Que ser um homem feminino
Não fere o meu lado masculino
Se deus é menina e menino
Sou masculino e feminino
Olhei tudo que aprendi
Que um belo dia eu vi*

*E vem de lá o meu sentimento de ser
Meu coração mensageiro vem me dizer*

*Salve, salve a alegria
A pureza e a fantasia*

*Vou assim todo o tempo
Vivendo e aprendendo”*

(Masculino e feminino, Baby Consuelo, Didi Gomes e Pepeu Gomes)

RESUMO

Esta dissertação utiliza-se dos referências teóricas dos Estudos Culturais da Comunicação, da teoria das Representações Sociais e da Crítica Feminista para analisar, sob a perspectiva de gênero, a série de televisão *Mandrake*, exibida, no Brasil, pelo canal fechado HBO nos anos de 2005 e 2007, com reprise em 2010. Investiga os sentidos que propiciam a construção e diferenciação dos corpos masculinos e femininos na conformação das identidades de gênero. Para análise da linguagem audiovisual do seriado, foram considerados os elementos da gramática imagética e sonora como enquadramentos cênicos, pontos de vista da câmara, planos utilizados, construção de personagens, figurinos, adereços, sons e músicas que conformam a narrativa. Em grandes linhas, a investigação aponta que as narrativas em diversos episódios do seriado encontram-se atreladas a um olhar patriarcal, conferindo aos homens o papel de caçadores e às mulheres o papel de caça, reforçando estereótipos e formas de estigmas. Reforça papéis e territórios de “normalidade” e de “desvios” por meio de comportamentos e atitudes sexistas.

Palavras-chaves: televisão, identidade de gênero, corpo, sexualidade.

ABSTRACT

This thesis uses the theoretical references of the Cultural Studies of the Communication, Theory of Representations and feminist criticism to analyze using gender perspective, the Mandrake TV series shown in Brazil by the cable television channel HBO in the years 2005 with reprise in the years 2007 and 2010. It investigates the senses that promote the construction and differentiation of male and female bodies in the conformation of gender identities. For analysis of audiovisual language of the series were considered the elements of grammar imagery and sound, frameworks scenic as point of view of the camera; plans used to build characters, costumes, stage props, sounds and songs that make up the narrative. In broad outline the research suggests that the narratives in several episodes of the series are tied to a patriarchal look at giving to the men the role of hunters and women the role of hunting in the way to reinforcing stereotypes and stigmas. This view reinforces roles and territories of “normality” and “deviations” by sexist attitudes and behaviors.

Keywords: television, gender identities, body, sexuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A personagem Berta Bronstein.....	71
Figura 2 – Posições do <i>Kama Sutra</i>	72
Figura 3 – Berta e Mandrake preparam-se para o ato sexual.....	77
Figura 4 – Partes do corpo feminino.....	78
Figura 5 – Corpo feminino é julgado por notas.....	80
Figura 6 – A “teoria da argola”.....	84
Figura 7 – Convite em forma de vagina.....	87
Figura 8 – Mandrake em performance sexual.....	90
Figura 9 – <i>Striptease</i> de Bebel.....	91
Figura 10 – Montagem paralela dos casais Mandrake e Bebel/travesti e cliente.....	94
Figura 11 – Página da comunidade MANDRAKE – HBO, com tópico sobre Bebel	95
Figura 12 – Partes do corpo de Bebel.....	97
Figura 13 – Página do Orkut revelando pequena participação feminina.....	99
Figura 14 – Berta ou Bebel?.....	100
Figura 15 – Dona Marisa, a personagem idosa.....	103
Figura 16 – Dona Verônica, a nova secretária.....	106
Figura 17 – Partes do corpo de dona Verônica.....	107
Figura 18 – Mandrake flerta com a secretária.....	108
Figura 19 – Mandrake resolve um caso.....	111
Figura 20 – Mandrake transa com garota de programa.....	113
Figura 21 – Vestida para a “noite”, vestida para o “dia”.....	118
Figura 22 – Boate <i>Sunshine Girls</i>	120
Figura 23 – Mandrake e cafetina combinam programa.....	121
Figura 24 – <i>Striptease</i> na boate <i>Sunshine Girls</i>	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA DE CONHECIMENTO.....	14
2 QUADRO TEÓRICO.....	17
2.1 ESTUDOS CULTURAIS: COMUNICAÇÃO, CULTURA, IDENTIDADE.....	17
2.2 CULTURA E REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL.....	22
2.3 GÊNERO COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL.....	27
2.4 TELEVISÃO E CULTURA.....	31
2.4.1 TV a cabo.....	35
2.4.2 Narrativa seriada.....	40
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	43
3.1 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE.....	47
3.2 CORPUS DE CENAS.....	50
3.3 FORMAS DE INTERAÇÃO COM O PÚBLICO.....	53
4 A SÉRIE <i>MANDRAKE</i>.....	55
4.1 CRIADOR E CRIATURA.....	57
4.2 PERSONAGENS DA FICÇÃO SERIADA.....	61
4.3 CORPO, SEXUALIDADE, DESEJO E EROTISMO NA SÉRIE <i>MANDRAKE</i>	62
4.3.1 CORPO DESEJADO.....	68
4.3.2 CORPO COROA.....	68
4.3.3 CORPO PROSTITUÍDO.....	69
5 CORPO DESEJADO.....	70
5.1 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BERTA BRONSTEIN.....	70
5.2 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS ANÔNIMAS.....	78
5.3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BEBEL.....	90
6 CORPO COROA.....	102
7 CORPO PROSTITUÍDO.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129

INTRODUÇÃO

As investigações sobre as transformações globais no século XX apontam os anos sessenta como um período marcado por novidades tecnológicas e por uma efervescência política e cultural. É nessa década que a televisão varre as fronteiras brasileiras com imagens em preto e branco. Com tons mais coloridos, o movimento feminista faz desse período um marco histórico no debate sobre a construção social do gênero e seus desdobramentos teóricos. Não por acaso, a produção acadêmica relacionando os dois fenômenos constitui um campo em ascensão no século XXI, quando as mulheres passam a interrogar o papel sociocultural dos *media* e a reivindicar uma postura mais equânime que se traduz em um pluralismo de gênero, em detrimento do androcentrismo¹.

É nesse campo de conhecimento que se insere esta pesquisa, que se propõe a realizar um estudo sobre as relações de gênero na série televisiva *Mandrake*. Compreende-se que o traçado deste caminho possibilitará identificar que marcas configuram as relações de gênero no processo de conformação das identidades. A série *Mandrake* é uma adaptação da obra do escritor Rubem Fonseca, exibida em treze episódios pelo canal fechado de TV por assinatura HBO, entre 2005 e 2007, às 23h de domingo. Em 2010, o canal reprisou os episódios entre os meses de janeiro e março. Parte-se do pressuposto de que a mídia não apenas produz discursos, mas também incorpora as transformações pelas quais passa a sociedade. Por isso, a televisão, mídia que tem forte presença no cotidiano brasileiro, não pode ser analisada a partir de um sistema fechado às influências externas. Sobretudo porque, como atenta Hall (2006), essa mídia é pautada em certa medida pela audiência, o que a faz tanto fonte como receptora de mensagens.

Por outro lado, a televisão, com destaque para os canais por assinatura, vem incorporando, nos últimos anos, novas estratégias para expandir e aquecer mercados consumidores, especialmente da América Latina. Um bom exemplo disso são as coproduções audiovisuais de conteúdo nacional, exibidas pelos canais pagos HBO e Fox, cuja programação recorre a temas como sexo, violência e cotidiano urbano. Tal frequência leva ao questionamento sobre a tentativa de uniformização ou universalização de temas que se

¹ “O androcentrismo consiste em considerar o ser humano do sexo masculino como o Centro do universo, como a medida de todas as coisas, como o único observador válido de tudo o que ocorre em nosso mundo, como o único capaz de ditar as leis, de impor a justiça, de governar o mundo” (MORENO, 1999, p. 23).

destinam ao mercado nacional e internacional de televisão.

Do ponto de vista do conteúdo, evidencia-se a proliferação de imagens femininas, marcadas tanto pela pluralidade nas formas de representação de mulheres como pela reprodução das relações de gênero naturalizadas pelo senso comum. Nesse sentido, interroga-se: há inovações do mercado audiovisual sobre as representações das identidades de gênero? Pode-se falar em produção de novos olhares?

Nesse caminho, tenta-se compreender como o desejo e a expressão sexual são codificados em corpos definidos biologicamente. Uma provocação presente nas pesquisas de Swain (2004, p. 75) orientou essas análises:

Quanto mais sexo, na atualidade, mais performantes, sedutoras, ganhadoras sentem-se as pessoas: até que ponto essa exuberância é prazer, até que ponto se tornou um dever, uma tarefa social? Até que ponto a disciplina dos corpos não exige mais sexualidade, prazer efêmero cujos suspiros se prolongam no poder de posse, da dominação, da compra, na multiplicação dos corpos e dos encontros?

Ao reconhecer a explosão de sexualidade na contemporaneidade, uma questão que emerge é sobre que tipos de representações são criados para a heterossexualidade compulsória e para os indivíduos que tentam rompê-la. Para tanto, buscou-se analisar as principais matrizes imagético-discursivas presentes no *corpus* escolhido para esta pesquisa, buscando encontrar os sentidos que propiciam a construção e diferenciação dos gêneros.

Os Estudos Culturais da comunicação indicam que as identidades contemporâneas não são fixas e estão em permanente transformação. Dessa forma, o sujeito cartesiano proposto pelo iluminismo revela-se, na atualidade, múltiplo, uma vez que agrega, a um só tempo, identidades conflitantes. Reconhecer a fragmentação dos sujeitos é admitir que eles não se posicionam apenas frente a um eixo de diferenciação a partir do qual se poderia dizer que estes sujeitos possuiriam uma identidade definitiva e única.

A construção identitária se dá numa teia de relações inseridas em uma rede multidimensional de sociabilidades, sendo também o resultado da interação de diferentes sistemas de representação. A percepção de que o indivíduo é fragmentário demonstra a necessidade de se refletir sobre as identidades contemporâneas não apenas a partir da categoria classe social, mas a partir de outros eixos que interpelam o indivíduo, tais como etnicidade, religiosidade, profissão, idade e gênero.

Nesse sentido, os sistemas de representação são produtores de significados que estabelecem um campo de mediação na construção das identidades culturais contemporâneas. No caso específico dos sistemas de representação audiovisuais, as imagens e sons por eles

veiculados oferecem à sociedade mapas do cotidiano, classificando grupos e indivíduos ao mesmo tempo em que demarcam fronteiras identitárias (MONTORO; DUMARESQ, 2009, p. 5.).

Entende-se que os processos representacionais contribuem para a construção de significados que resultam em novos comportamentos e práticas sociais. Dessa forma, compreendem-se as produções audiovisuais como testemunhas de um período histórico, que tanto refletem como contribuem para a conformação do imaginário de uma época.

Decorre daí a relevância em examinar a forma como a televisão vem sendo incorporada no cotidiano das pessoas e como o cotidiano é incorporado pela televisão a partir da categoria gênero. Investigar essa relação tomando como base um programa específico é um produtivo exercício de reflexão sobre as estratégias de abordagens na representação do cotidiano. E é um terreno fértil para a discussão sobre as identidades construídas nos espaços públicos a partir da mediação dos meios de comunicação.

A narrativa televisiva é construída a partir da articulação de diferentes linguagens, o que faz dessa mídia um complexo sistema de representação. A linguagem verbal articula-se à sonora e aos diferentes sistemas de significações visuais. Para compreender como se opera a representação audiovisual, serão destacados cenários, som, iluminação, composição de personagens, fragmentos discursivos e movimentos de câmera.

1 CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA DE CONHECIMENTO

Meu interesse pelos estudos de gênero foi estimulado pelo contato muito próximo que mantive, entre os anos de 2005 e 2008, com a Coordenadoria de Mulheres da prefeitura de Fortaleza. Durante esse tempo, acompanhei o desenvolvimento de políticas públicas para o segmento, a exemplo da construção do Centro de Referência da Mulher, da Casa Abrigo e, recentemente, do Hospital da Mulher². Nessas ocasiões, tive acesso às primeiras leituras sobre gênero, bem como pude confrontar realidades desiguais que cercam o universo feminino na cidade de Fortaleza. A simpatia pelo tema transformou-se em objeto de estudo no decorrer da disciplina Comunicação e Gênero, ministrada pela profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro, na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2008. Nesse mesmo ano, fiz parte do Projeto de Extensão “Terças Feministas”, organizado pela profa. Dra. Tânia Navarro-Swain, do departamento de História da UnB.

A escolha da série *Mandrake* assenta-se pela potencialidade de exploração de temas relativos ao universo urbano e às relações entre homens e mulheres presentes na narrativa. A série é protagonizada por um narrador-personagem masculino, cujo “olhar” incide diretamente na representação do cotidiano do Rio de Janeiro e nas representações femininas em circulação na série, ocupando o lugar do poder que constrói e imobiliza identidades. Essa característica permite uma abordagem do conceito de gênero entendido como uma construção histórico-cultural que se traduz em uma relação produzida no e pelo meio social. O sistema de gênero não emana de corpos, mas de uma dimensão simbólica operada pelo modo como nos imaginamos e nos representamos e como nos veem e nos representam.

Por isso, fala-se em identidades de gênero, uma vez que, ao falar do feminino, necessariamente tem-se de jogar luz sobre a pluralidade de outras representações que demonstram o caráter múltiplo, relacional e transitório da categoria gênero na contemporaneidade. As diversas formas de expressão do *self* não permitem mais a compreensão das identidades como algo imutável.

Mandrake foi a primeira produção seriada da HBO no Brasil, seguida das séries

² O Centro de Referência da Mulher e a Casa Abrigo foram inaugurados na cidade de Fortaleza em 2006. Os equipamentos são partes integrantes do Sistema Municipal de Atendimento às Mulheres em Situação de Violência Doméstica e Sexual e têm como objetivo oferecer atendimento psicossocial, assistência jurídica e moradia protegida às mulheres em situação de violência doméstica e/ou sexual. O Hospital da Mulher, direcionado ao atendimento das mulheres no campo dos direitos reprodutivos, está em construção e tem previsão de término para o final de 2010.

Filhos do carnaval (2006) e *Alice* (2008). Sites como o *Orkut*³, que abriga fóruns de discussão sobre essas produções, oferecem uma amostra sobre como o público se comportou frente aos seriados brasileiros.

Acredita-se que a abordagem empreendida neste trabalho torna-se importante na medida em que traz para a pesquisa em comunicação audiovisual novos eixos de análise; neste caso específico, ancorada nas relações de gênero. Pesquisas dessa natureza fomentam ainda a construção de instrumentos de análise da linguagem audiovisual a partir de um ponto de vista interdisciplinar.

No âmbito da produção acadêmica, ressalta-se a realização de alguns trabalhos que trilharam um caminho dialógico entre audiovisual e gênero. Dentre eles, a tese de doutorado *E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero* (2006), da profa. Dra. Liliane Maria Machado, sob orientação da profa. Dra. Tânia Navarro Swain, apresentada no departamento de História da UnB; a dissertação *Nem comédia, nem drama: gay como gente*, análise crítica da série televisiva *Os Assumidos* (2004), de Sofia Zarfolin, sob orientação da profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro, apresentada na pós-graduação em Comunicação da UnB; o livro *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos – permanências e ressonâncias (1895-1990)*, da profa. Dra. Selma Oliveira; os estudos e o artigo da historiadora Diva do Couto Muniz, especialmente o artigo *Sobre gênero, sexualidade e o Segredo de Brokeback Mountain: uma história de aprisionamentos* (2007), entre outros.

A descrição sumária deste trabalho consiste de sete momentos correspondentes aos respectivos capítulos. Nos capítulos 1 e 2, problematizam-se as questões fundamentais da pesquisa com enfoque no referencial teórico que emerge dos Estudos Culturais da comunicação e que torna possível a articulação entre diferentes saberes disciplinares e a linguagem audiovisual, com destaque para os conceitos de Representação, Identidade e Hegemonia, essenciais para a análise da cultura audiovisual sob a perspectiva de gênero. O terceiro capítulo explicita os procedimentos metodológicos que norteiam a pesquisa, momento em que são detalhadas opções, escolhas e instrumentos utilizados para empreender a análise audiovisual, bem como as formas de interação com o público. O capítulo 4 compreende a contextualização da narrativa seriada, ocasião em que se discute a construção do personagem-narrador e que se promove o diálogo entre literatura e televisão no contexto da produção audiovisual. Os capítulos 5, 6 e 7 são dedicados à análise de alguns episódios, nos quais se

³ Orkut é uma rede social criada em 2004 com o objetivo de ajudar seus membros a criar novas amizades e manter relacionamentos.

identificam as relações de gênero percebidas nos domínios do corpo, da sexualidade e das formas de erotismo e desejo presentes nas narrativas associadas ao suporte da série na televisão.

2 QUADRO TEÓRICO

2.1 ESTUDOS CULTURAIS: COMUNICAÇÃO, CULTURA, IDENTIDADE

O debate contemporâneo orienta seu foco de discussão para a construção de novas identidades mediadas pelas relações entre produção cultural, circulação, mediação, trocas entre produtos e os entrelaçamentos com novas práticas sociais. Por isso mesmo, as questões que norteiam as investigações sobre a contemporaneidade situam a cultura em um lugar-chave para a compreensão das transformações processadas a partir do século XX.

É fato que as matrizes culturais que compõem o tecido social estão fortemente associadas à noção de identidade e aos processos de representação, categorias enredadas nos processos comunicacionais. Numa sociedade marcada pelas mediações tecnológicas, os meios de comunicação, a exemplo da televisão, do cinema e do rádio, como qualquer outro sistema de representação, não operam de forma neutra, e são produtores de significados que incidem diretamente na constituição do campo simbólico no qual se inserem as práticas cotidianas.

A perspectiva dos Estudos Culturais, ao transversalizar estudos sobre meios de comunicação e cultura, constitui-se em uma ferramenta eficiente na apreensão do produto cultural de massa como objeto de pesquisa inserido no campo da Comunicação Social. Essa tendência teórica reconhece na dimensão cultural a lógica de atuação dos meios de comunicação, que operam no desenvolvimento dos significados e valores difundidos e construídos por classes e grupos sociais.

Já que a nossa maneira de ver as coisas é literalmente a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é o processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns, e daí, os propósitos e atividades comuns: a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e à mudança (WILLIAMS *apud* HALL, 2006, p.127).

Armand e Michèle Mattelart (1999) apontam nos trabalhos de Richard Hoggart (*The uses of literacy*, 1957) e de Raymond Williams (*Cultura e sociedade*, 1958) as origens dos Estudos Culturais. Enquanto o primeiro tratava das transformações do modo de vida da classe operária sob a batuta do consumo cultural, Williams buscava compreender a cultura a partir de uma historicidade intrínseca à processualidade da vida social. No estudo de 1958, Williams

questionou a forma de ver a cultura como sinônimo de herança documental ou acervo histórico e a identificou com toda a experiência humana.

A partir desses trabalhos, o interesse dos Estudos Culturais consolidou-se em torno dos sentidos atribuídos à realidade social por meio da produção simbólica em um determinado tempo e espaço histórico. As origens do campo remontam ainda ao movimento conhecido como a “Nova Esquerda Britânica”, que emergiu, em 1956, sob fortes críticas a algumas premissas marxistas.

Desde o início, já pairava no ar a sempre pertinente questão das grandes insuficiências teóricas e políticas, dos silêncios retumbantes, das grandes evasões do marxismo – as coisas de que Marx não falava nem parecia compreender, que eram nosso objeto privilegiado de estudo: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico (HALL, 2006, p. 191).

Nesse sentido, os Estudos Culturais, embora tenham partido de conceitos marxistas em muitas das análises, estabelecem, *a priori*, uma luta contra o reducionismo e o economicismo. Parte da crítica volta-se para a noção de infraestrutura e superestrutura e, para muitos de seus teóricos, a superestrutura não se configurava como mero reflexo da base, posto que a cultura tem uma lógica de desenvolvimento que não é necessariamente determinada pela dimensão econômica.

A cultura deixa então de ser explicada pelo determinismo econômico para agregar uma dimensão de luta e confronto nos mais diversos âmbitos da vida social. Daí ter Williams aportado o conceito de cultura como “um estilo de vida global” ou “todo um modo de vida”. Essa concepção, ao mesmo tempo em que promove uma releitura das premissas marxistas, confere uma dimensão material à cultura por entendê-la como componente indissociável das práticas da vida cotidiana.

Ela (a concepção ‘um estilo de vida global’) define a cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais elas lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através dos quais esses entendimentos são expressos e nos quais estão incorporados (HALL, 2006, p. 133).

Pode-se ainda fazer uma correspondência entre a origem familiar operária do autor e o interesse em rever o conceito de cultura como algo dado de forma pura, externa à realidade social, já que suas análises rompiam com a forma de entender a cultura como algo próprio das elites econômicas. O corpo teórico de Williams tomou forma na década de 1960, quando se assistia ao florescimento da cultura *pop*, impulsionada, em grande medida, pela televisão. A

nova configuração cultural orientou as reflexões do autor para a percepção do paradoxo que cercava o entendimento da cultura clássica na academia, vista, como já dito, em termos de acervo histórico. O autor defendia que as condições materiais de produção e de recepção das obras devem ser relacionadas dentro do domínio da vida social, e não apartadas dela. Interessava compreender qual o impacto das instituições e das tecnologias e suas relações com o indivíduo na produção do simbólico.

É desse posicionamento que Williams (1980), a partir do contato com o pensamento de Antonio Gramsci, introduz o conceito de hegemonia em suas análises, determinante para a descrição dos processos de produção da cultura. O autor reconhece a existência de um sistema central de práticas, significados e valores dominantes que atua instaurando o consenso no meio social e cultural:

la hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la ideología ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como manipulación o andoctrinamiento. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida (WILLIAMS, 1980, p. 130)⁴.

Portanto, o espaço da hegemonia é a vida social, local onde a experiência é vivenciada por diferentes atores, assentando uma diversidade de posições, ideias, crenças e valores que podem estar alinhados ou não a uma hegemonia cultural dominante. Dessa maneira, é possível prever dentro do corpo de práticas sociais a existência de contra-hegemonias ou hegemonias alternativas, mecanismos acionados por grupos, indivíduos e setores quando reivindicam comportamentos e atitudes que se contrapõem à hegemonia dominante. O autor sublinha que, por mais que seja dominante, uma hegemonia cultural deve ser continuamente renovada, recriada e modificada para não correr o risco de ser superada pela estagnação. A hegemonia é constantemente submetida a pressões e desafios que indicam que ela nunca é única ou singular, mas plural. “La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo” (WILLIAMS, 1980, p. 135)⁵.

Pode-se utilizar essa leitura para compreender a incorporação e resistência de grupos contra-hegemônicos no meio social. Essa noção considera que a realidade do processo cultural contém esforços dos que estão à margem da hegemonia cultural dominante. A

⁴ A hegemonia não é somente o nível superior articulado da ideologia, nem tampouco suas formas de controle consideradas habitualmente como manipulação ou doutrinação. A hegemonia constitui todo um corpo de práticas e expectativas em relação com a totalidade da vida (Tradução nossa).

⁵ A realidade de toda hegemonia, no seu sentido político e cultural, é que embora seja sempre dominante, jamais o é de modo total e exclusivo (Tradução nossa).

dinâmica estabelecida a partir dessas forças contrárias é o que nos legitima a perceber a cultura como um campo de batalhas, onde a disputa por significados é uma luta permanente. Os sistemas de representação audiovisuais são expressões significativas dessa batalha entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas.

É o que se percebe, por exemplo, nos filmes nacionais que trazem a periferia para o centro da narrativa cinematográfica ou do cinema espanhol que, conforme salienta Montoro, vem convocando “o imaginário social a familiarizar-se com imagens de mulheres mais transgressoras” (2006, p. 26). Nesse caso, é possível perceber as lutas representacionais encerradas no interior da narrativa audiovisual, pois, durante muito tempo, essas produções apoiaram-se em estereótipos da representação do feminino.

A trajetória da perspectiva dos Estudos Culturais culminou na fundação, em 1964, do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na Universidade de Birmingham, cujo principal representante foi o jamaicano Stuart Hall. O autor dirigiu o centro entre 1969 e 1979, período em que incorporou às investigações elementos inovadores de análise dos processos de formação identitária, contribuindo para a solidificação do campo dos Estudos Culturais.

As pesquisas de Hall sublinham a forma como os significados são construídos dentro dos sistemas de representação pelos quais “nós representamos o mundo para nós mesmos e para os outros” (HALL, 2006, p. 169). São eles os dispositivos utilizados pelos indivíduos para experimentar o mundo, dar sentidos à sua existência e posicionar-se frente às ideologias.

Os Estudos Culturais compreendem que as ideologias são sistemas de representação materializados em práticas. Contudo, nem toda prática é ideologia, pois, para que esta assim se configure, é necessária a atuação coordenada, ou em bloco, de diversos sistemas de representação que concorrem para fixar significados. Daí porque a ideologia é compreendida por Hall como um fenômeno discursivo que articula diferentes elementos. Ou seja, as representações ideológicas estão sempre convocando umas às outras.

Assim, para cada formação ideológica, o autor associa uma formação discursiva. No texto *Significação, representação, ideologia*, Hall (2006, p. 170) investiga os discursos gerados em torno do termo “negro” para jogar luz sobre o que ele chama de ideologia da identidade, nesse caso, étnica. No texto, o autor explica que sua cor, ao lado de sua origem jamaicana, foi um aspecto determinante para as relações sociais estabelecidas na Universidade de Oxford. Sua identidade, conforme discorre, era constantemente reduzida a “pessoa de cor”, “West Indian” (das Índias Ocidentais), “preto” ou ainda “imigrante”. Essa condição foi o que o motivou a refletir sobre o “lugar” da cadeia de significantes que constrói identidades a partir

de categorias unitárias, no seu caso específico, a partir de categorias exclusivamente étnicas e de raça.

O autor lembra, entretanto, que os significados não são únicos, o que possibilita leituras de mundo diferenciadas. É dessa premissa que ele parte ao promover o debate em torno da rigidez da categoria étnica que tenciona esgotá-lo enquanto indivíduo. “Não existe um eu essencial, unitário – apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno” (HALL, 2006, p. 177).

Essa forma de posicionar o indivíduo dentro de uma cadeia estável de categorias mostra que os significados, no interior de um sistema ideológico, operam por meio de presenças e ausências. Isto é, ao traduzir a identidade do outro em termos de etnia, deixa-se, por um lado, de considerar outras categorias (ausência) que incidem sobre as identidades e, por outro, evoca-se uma memória que reforça o lugar destinado ao indivíduo pelo discurso ideológico (presença). Essa estrutura está presente em todos os ciclos da vida humana. Não é exagero dizer que, antes mesmo de desenvolver mecanismos de reconhecimento e pertencimento, o recém-nascido já é posicionado e nomeado no interior da cultura como indivíduo masculino ou feminino.

A dinâmica cultural, entretanto, prevê a incorporação de estratégias que desconstruem e desarticulam significados presos a discursos e práticas dominantes, configurando uma luta ideológica que consiste “na tentativa de obter um novo conjunto de significados para um termo ou categoria já existente, de desarticulá-lo de seu lugar na estrutura significativa” (HALL, 2006, p. 182). A cadeia ideológica pode ser desarticulada por diversos mecanismos, dentre eles aponta-se a ação de grupos organizados e mobilizados em torno de práticas sociais, como o movimento feminista e a luta racial, responsáveis, ambos, pela emergência de novas identidades.

A questão da identidade ocupou posição central na obra de Hall na última década do século XX. Em 1992, o autor publicou o livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, no qual identifica uma mudança na estrutura das sociedades que incide diretamente sobre a noção de identidade. Essas transformações, conforme discorre, promovem uma mudança na concepção iluminista sobre a existência de um sujeito integral e unificado, revelando que as identidades são fluidas, nômades, e compostas por uma profusão de categorias contraditórias, mas nem por isso excludentes.

Em grande medida, a transitoriedade dos processos identitários é resultado dos sistemas de significação e representação cultural, que, ao representarem uma multiplicidade de identidades possíveis, interpelam o sujeito, oferecendo novos posicionamentos frente à teia

das relações sociais. Nessa dinâmica, o fluxo informacional que coloca frente a frente hábitos, línguas e crenças transforma as nações modernas em híbridos culturais. Daí a impossibilidade de unificar a identidade nacional em torno de categorias fixas que desconsideram diferenças entre seus membros.

Dentre os sistemas de representação que operam na conformação de novas identidades, Hall (2005) cita os sistemas de comunicação, que, mediados por redes tecnológicas, provocam a desintegração de fronteiras, aproximando territórios e desalojando identidades de tempos, lugares e tradições.

O aumento dos fluxos culturais entre nações faz com que pessoas muito distantes umas das outras se tornem consumidoras dos mesmos produtos, das mesmas imagens e das mesmas mensagens. Por outro lado, esse mesmo fluxo permite o intercâmbio de valores, possibilitando pontos de contato entre culturas na medida em que força as fronteiras entre o local e o global. Interligadas agora em tempo real, as nações reconfiguram a própria noção de espaço. A nação não se restringe mais ao espaço geográfico e passa por processos de desterritorialização, uma consequência das variáveis resultantes da facilidade de se comunicar sem deslocamento físico.

2.2 CULTURA E REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL

Os Estudos Culturais da comunicação, ao empreender uma análise crítica da cultura, permitem ao pesquisador refletir sobre os discursos sociais hegemônicos e, também, sobre as posturas de resistência frente às formas culturais dominantes. Dessa forma, os meios de comunicação funcionam como um território de resistência e dominação, ou, em outras palavras, assumem papel beligerante na guerra simbólica pela disputa por significados.

Esse campo de pensamento demonstra que as mensagens de massa são passíveis de leituras diferenciadas, mas, em nenhum momento, ignora a força dos sistemas de representação na construção de sentidos. Isso porque a produção e circulação de mensagens na atualidade estão fortemente ligadas aos meios de comunicação massivos, pelos quais formas simbólicas são apresentadas aos indivíduos e novas interações sociais são configuradas.

Para aprofundar esta análise, faz-se necessário recorrer ao conceito de Representação Social, “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo

prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22). As Representações Sociais têm como ponto de partida e de chegada o conhecimento compartilhado no desenrolar da vida cotidiana e atuam como um mecanismo de identificação e inserção. São sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros, orientando condutas e organizando a comunicação (JODELET, 2001, p. 22). Assim, é por meio das representações que o indivíduo aciona o dispositivo de pertencimento ao mesmo tempo em que promove a identidade de grupo.

Toda representação se refere a um objeto e tem um conteúdo elaborado por um sujeito social. Tomando-se o objeto como referencial, há entre ele e sua representação uma relação de simbolização (por estar em seu lugar) e interpretação (por conferir-lhe significado). É justamente pela possibilidade de atribuir significados diversos ao objeto representado, modificando contextos e alterando percepções, que as Representações Sociais não devem ser compreendidas como meras duplicações ou como repetição da realidade. Assim como o objeto que tenta elaborar, elas estão em constante transformação. É, antes de tudo, um saber prático – por resultar das experiências cotidianas – típico das sociedades cuja velocidade de informação trabalha com o imperativo do novo, não assentando mais espaço para a cristalização da tradição.

Por isso, compreende-se que as representações têm um papel fundamental na manutenção e equilíbrio da identidade social. Uma forma de perceber como elas atuam nesse sentido é observar o desconforto gerado diante do novo, muitas vezes visto em termos de ameaça, um terreno instável para a ordem social. Para suplantar o receio diante da novidade, lança-se mão de um mecanismo conceituado por Jodelet como “ancoragem”. Em linhas gerais, esse processo consiste em tornar familiar algo estranho ou ainda ignorado no campo do conhecimento. “Quando a novidade é incontornável, à ação de evitá-la segue-se um trabalho de ancoragem, com o objetivo de torná-la familiar e transformá-la para integrá-la no universo do pensamento preexistente” (JODELET, 2001, p. 35). A ancoragem ocupa-se, portanto, de trazer o novo para um território conhecido, agregando-o às leituras de mundo do sujeito. Uma vez integrado ao sistema de pensamento, o “novo” é classificado, nomeado e deixa de ser uma possível ameaça à estabilidade da “ordem social”. A ancoragem cria, assim, um certo conforto ao sujeito na aceitação daquilo que é estranho.

A teoria das Representações Sociais surge na década de 1960, na França, com a obra *La Psychanalyse, son image, son public* (1961), de Serge Moscovici. A obra foi elaborada a partir dos conceitos de “representações coletivas”, trabalhados por Durkheim no final do século XIX (SÁ, 1996, p. 29), e foi marcada pelo estudo dos fenômenos subjetivos, da ordem

do simbólico, fugindo dos cânones acadêmicos da época, alinhados com a objetividade científica. Para Moscovici (2001, p. 63), as Representações Sociais são o produto e processo de uma atividade mental que possibilita a reconstrução do real, determinando comportamentos e convocando respostas a partir de estímulos provocados pelos processos de significação:

Representando-se uma coisa ou uma noção, não produzimos unicamente nossas próprias idéias e imagens: criamos e transmitimos um produto progressivamente elaborado em inúmeros lugares, segundo regras variadas. Dentro destes limites, o fenômeno pode ser denominado representação social. Tem um caráter moderno pelo fato de que, em nossa sociedade, substitui mitos, lendas e formas mentais correntes nas sociedades tradicionais: sendo seu substituto e seu equivalente, herda, simultaneamente, certos traços e poderes.

Dessa forma, a produção de imagens e ideias sobre algo é operada a partir de uma base já existente, e o ato de compartilhar o produto de nossa mente é uma forma de organizar e estruturar o conhecimento. Ela reflete, por sua vez, sobre como indivíduos e grupos constroem seu conhecimento a partir da sua inscrição social e cultural e como o meio social atua na construção desse conhecimento.

Moscovici estabelece a existência de duas formas para trabalhar com o pensamento social, a saber: a consensual e a científica. Esta última seria aquele conhecimento gerado na comunidade científica, com sua linguagem própria e cânones paradigmáticos. O consensual é aquele que deriva das conversas informais, do cotidiano, onde as representações constroem-se mais frequentemente.

Diante disso, percebe-se a importância do cotidiano como categoria relacional para esta teoria. Ao trazê-lo para as análises, Moscovici reabilita a noção de senso comum, do saber popular, aspecto desprestigiado pelas ciências. Ao lado disso, afirma a importância da subjetividade para o fazer científico, desmontando dualidades como razão/emoção; ciência/senso comum.

Para entender a produção simbólica que circula em determinado espaço social, Jodelet (2001, p. 32) destaca o potencial da mídia na construção de representações, com destaque àquelas relacionadas à edificação da conduta, como opinião, atitude, estereótipo:

Primeiro, ela (a mídia) é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos.

Algumas perguntas formuladas por Jodelet (2001, p. 28) são sugeridas como instrumento de análise das Representações Sociais: “*Quem sabe e onde se sabe?*”, “*O que e como se sabe?*”, “*Sobre o que sabe e com que efeito?*”. As perguntas apontam para uma articulação entre sujeito e objeto, e cabe ao analista identificar um e outro.

Da discussão desenvolvida até o momento, depreende-se que os sistemas de representação audiovisuais, pelo seu alcance em larga escala, inclusive circulando entre diferentes culturas e territórios, são responsáveis pela troca, produção e intensificação das representações sociais. São sistemas de referências que fazem com que o mundo seja apropriado pelo senso comum.

Essa apropriação, entretanto, faz parte de um processo de negociação entre emissor e receptor, pois uma mensagem codificada pelo emissor não será necessariamente decodificada pelo receptor com o mesmo sentido. Hall reconhece, no entanto, que existe um padrão de leituras preferenciais feitas pela audiência que “têm embutida toda a ordem social enquanto conjunto de significados, de práticas e crenças: o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do modo como as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura” (2006, p. 374). Isso ocorre porque toda a vida social está organizada de maneira hierárquica e submetida a certas regras e discursos dominantes, gerando a predominância de um padrão de leituras particulares, que está inscrito em toda a ordem institucional, política e ideológica. É nesse sentido que as representações atuam no equilíbrio midiático. Ao mesmo tempo em que asseguram a familiaridade entre audiência e conteúdo, evitam um estado de entropia que possa vir a comprometer totalmente a transmissão da mensagem.

O autor afirma ainda que o significado não tem caráter imutável. Um mesmo texto é passível de ter vários significados, que, muitas vezes, escapam à consciência do autor e que só se manifestam na “leitura”. Para tentar compreender essas questões que cercam a emissão e a recepção, Hall propôs uma estratégia de leitura para as mensagens midiáticas.

No texto *Codificação/Decodificação*, o autor (2006, p. 365) concebe a comunicação como produção de sentidos, opondo o tradicional modelo de comunicação, concentrado no esquema linear emissor → mensagem → receptor, a uma proposta que incorpora aos processos comunicacionais as dimensões de produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. Com isso, o foco é deslocado da emissão das mensagens para as conexões entre os diversos momentos do processo comunicativo. Essa abordagem, entretanto, não despreza a existência de uma estrutura dominante que rege os processos de comunicação, mas associa a ela o papel ativo do receptor.

O modelo de codificação/decodificação acentua que a produção de sentidos está

intimamente ligada à necessidade de uma equivalência na estrutura de significados entre a codificação e a decodificação. A codificação encontra-se no âmbito da produção, enquanto a decodificação situa-se no domínio do consumo/recepção, indicando a maneira como a mensagem é apreendida/interpretada pelo receptor. Hall parte do pressuposto de que a leitura é um ato compartilhado. Do ponto de vista da recepção, depende, de forma definitiva, do repertório cultural acumulado no decorrer da existência de cada indivíduo e determinado pelas práticas sociais, pelas relações com a família e com o trabalho, pelas instituições e pela própria mídia. Em jogo estão as representações oferecidas pelos meios de comunicação e as outras formas de representação construídas nas mais diversas esferas da vida.

Nesse caminho, os signos organizados em discurso estabelecem dois tipos de linguagem: a conotativa e a denotativa, que se articulam para favorecer as leituras preferenciais. Na televisão, cujo nível de conotação do signo visual é alto, os sentidos são fluidos, embora operem no sentido de reforçar uma ordem cultural dominante. É no nível da conotação que os signos já codificados se cruzam com os códigos semânticos da cultura. Nesse nível, os signos adquirem um valor ideológico pleno, pois os sentidos não são aparentemente fixados numa percepção natural. Por conotar um sentido implícito, “qualquer signo já constituído é potencialmente transformável em mais de uma configuração conotativa” (HALL, 2006, p. 372-374). Por outro lado, o signo televisivo, por ser constituído pela combinação dos discursos visual e sonoro, ao lado da sua propriedade icônica, causa uma sensação de naturalismo e realismo. O efeito dessa naturalização do código incide sobre a linguagem televisiva, levando-a a uma “quase-universalidade” (2006, p. 371). Dessa forma, o código naturalizado funciona como uma estratégia para gerar familiaridade e alinhar as dimensões codificadora e decodificadora de uma troca de significados.

As representações audiovisuais situam-se assim em um espaço privilegiado de produção de sentidos por oferecer mapas classificatórios de identidade de grupos e indivíduos dentro dos quais qualquer cultura é classificada. O trabalho de uma prática de representação audiovisual, portanto, é de intervir sobre os diversos significados possíveis para privilegiar apenas um. Essa noção tem íntima ligação com o conceito de estereótipos, que “reduzem aquilo que está representado a algumas características simples e fixas” (MONTORO, 2006, p. 24). Levada a significar por meio de discursos específicos, a estereotipagem está relacionada aos modos de representação hegemônicos. A autora chama a atenção, no entanto, para o fato de que a linguagem audiovisual opera segundo sistemas de classificação binários, pois, de outra forma, ficaria inviável a composição de personagens. Dessa maneira, as diferenças estão presentes nas representações audiovisuais como condição de produção de sentido, ou, ainda,

como característica desse sistema de representação.

Pode-se entender a estereotipagem como um código pelo qual o poder e a ideologia significam. Nele estão inscritos os significados sociais que constituem a ordem cultural dominante. Mais uma vez, é necessário submeter essa reflexão ao modelo de codificação/decodificação, pois, ainda que a estereotipagem esteja inscrita no nível da representação hegemônica, isso não significa que a recepção da mensagem será feita de forma transparente. Sobre isso, Hall (2006) identifica três posições hipotéticas a partir das quais a decodificação de um discurso televisivo pode ser construída.

A primeira posição hipotética refere-se à posição hegemônico-dominante, quando o telespectador decodifica a mensagem nos termos do código referencial na qual ela foi codificada. A segunda posição é o código negociado, definido pela decodificação dentro de uma versão que agrega elementos de adaptação e oposição, em que o telespectador reconhece a legitimidade das definições hegemônicas, mas faz suas próprias regras de decodificação. O terceiro modo interpreta a mensagem sempre a partir da lógica contrária àquela contida no código preferencial. “É possível para um telespectador entender perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida em um discurso, mas ao mesmo tempo, decodificar a mensagem de uma maneira globalmente diferente” (2006, p. 379). Ao agir dessa forma, o telespectador está operando com o código de oposição.

2.3 GÊNERO COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL

A trajetória dos Estudos Culturais foi marcada pela incorporação de novas perspectivas teóricas às pesquisas desenvolvidas pelo Centro de Birmingham. Neste trabalho, merece atenção a crítica feminista, que, ao irromper em Birmingham, reorganizou o campo de maneira decisiva. A introdução da proposição “o pessoal é político” possibilitou a expansão da noção de poder da dimensão pública para a privada. Tal deslocamento incidiu nas questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder.

A chegada das ideias feministas ao Centro de Birmingham, entretanto, não se deu sem abalos. Após a publicação do primeiro livro feminista no âmbito dos Estudos Culturais ingleses, *Women take issue* (1978), organizado pelo Women’s Studies Group, do CCCS, houve uma espécie de querela envolvendo parte dos teóricos masculinos diante da tomada de posição feminina.

Abrimos a porta aos estudos feministas como bons homens transformados. E, mesmo assim, quando o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona – o poder patriarcal plenamente instalado, que acreditara ter-se desautorizado a si próprio (HALL, 2006, p. 197).

O interessante na inflexão do autor é sua disponibilidade de admitir o difícil processo de reconhecimento da crítica feminista como categoria de análise das identidades. Como numa espécie de acordo tácito, os intelectuais masculinos viram o primeiro momento dessa nova forma de pensar como uma ameaça ao poder constituído do CCCS: “Foi precisamente aí que descobri a natureza sexuada do poder” (HALL, 2006, p. 197). Não obstante esse tensionamento inicial, o feminismo encontrou nos Estudos Culturais da comunicação um espaço de discussão e colaboração. O autor percebe o feminismo como um dos motores do processo de descentramento identitário, sobretudo porque, ao reivindicar uma identidade para o movimento, o feminismo acabou por inaugurar o que ficou conhecido como uma “política de identidade”. “Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.” (2005, p. 45).

Outra contribuição do feminismo refere-se à “politização da subjetividade”, resultado do debate em torno das questões sobre como o indivíduo é formado e produzido como sujeito generificado. Essas questões eram a tônica das discussões feministas nas décadas de 1960/1970.

A origem do feminismo está nas lutas liberais burguesas do século XVIII, como reflexo da exclusão (e contradição) de mulheres das lutas por liberdades, direitos e igualdade. Mas somente a partir da década de 1970, já no século XX, que o feminismo começa um acelerado desenvolvimento enquanto movimento social, ou seja, enquanto ator social coletivo capaz de fazer visíveis as diferenças e desigualdades de gênero nos espaços públicos das diversas nações ocidentais (PISCITELLI, 2004, p. 44).

A trajetória dos estudos feministas no contexto brasileiro foi acompanhada pelo surgimento de novas formulações teóricas que incidiram diretamente na apreensão da realidade por terem desencadeado mudanças na ordem social e política. Primeiro por terem questionado a produção de conhecimento centrada na razão humana masculina. Segundo por terem possibilitado um olhar plural e diversificado tanto aos diversos campos disciplinares como à experiência cotidiana.

Pode-se dividir o percurso da crítica feminista em duas fases. Em um primeiro

momento, seus pressupostos orbitavam em torno da superação da ordem patriarcal como forma de mitigar qualquer tipo de diferença sexual. Reivindicava-se a igualdade entre homens e mulheres e a ampliação da noção de direitos do homem para direitos da pessoa. Essa noção inicial de igualdade entre homens e mulheres é substituída na experiência contemporânea pelo direito à diferença. Ou seja, a crítica feminista passa a reivindicar uma política da identidade ao mesmo tempo em que propõe a desconstrução de qualquer discurso homogêneo e unitário em relação ao masculino e ao feminino. Os estudos feministas contemporâneos transcendem, dessa forma, a razão instrumental ao incorporar aspectos plurais, como a experiência da subjetividade, do desejo, do prazer, da dor.

Nessa perspectiva, a crítica feminista resultou na fragmentação do sujeito cartesiano ao reconhecer as mulheres como sujeitos históricos. Essa mudança deve-se ao fato de que a produção de conhecimento, antes concentrada no poderio do sujeito universal, masculino, branco e ocidental, abriu-se para agregar outras formas de percepção da realidade.

Na esteira dos estudos feministas, no final na década de 1970, o termo gênero, formulado por pesquisadoras de língua inglesa, como Joan Scott e Gayle Rubin, surgiu como categoria de análise e com uma abordagem que visava substituir a noção inicial de diferença sexual por outra cultural como modeladora do masculino e do feminino (PISCITELLI, 2004).

A primeira manifestação do conceito reside na máxima de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se”, do livro *O segundo sexo* (1949), antecipando as ideias que floresceram mais tarde. A partir dessa expressão, que virou lema do movimento feminista, explica-se que a diferença sexual anatômica não é isolada das relações socioculturais. O ato de “tornar-se mulher” consiste na apropriação e repetição de gestos, posturas e expressões transmitidos ao longo da vida. A diferença biológica seria, assim, apenas o ponto de partida para a construção social do que é ser homem ou mulher, determinado pela cultura.

Os estudos contemporâneos de gênero questionam as interpretações biologizantes da condição humana e defendem que o gênero é desalojado do sexo. Conforme a pensadora Judith Butler, seria, a um só tempo, possibilidade de escolha e interpretação cultural do sexo, uma vez que o gênero é tanto lugar de incorporação como de inovação de significados. “Tornar-se mulher é um conjunto de atos propositais e apropriativos, a aquisição gradual de uma postura, um projeto em termos sartrianos; é assumir um estilo e significado corpóreo culturalmente estabelecido” (BUTLER, 1987, p. 139). A partir dessa reflexão, a autora estabelece uma crítica à construção social dos corpos em coerência com o gênero, na qual um corpo de mulher só pode conter a significação social de “mulher”. Com isso, a autora sugere uma distinção entre corpos sexuais e gênero, pois este não segue necessariamente o sexo

biológico.

Esta categoria compreende todas as formas de construção social e cultural que diferenciam mulheres de homens, incluindo os processos de produção de seus corpos. Por meio dela, descortinam-se as distinções e separações discursivas/culturais em torno de corpos dotados de sexo, corpos dotados de sexualidade e corpos dotados de gênero.

O conceito de gênero privilegia, exatamente, o exame dos processos de construção dessas distinções – biológicas, comportamentais ou psíquicas – percebidas entre homens e mulheres; por isso, ele nos afasta de abordagens que tendem a focalizar apenas papéis e funções de mulheres e homens para aproximar-nos de abordagens muito mais amplas, que nos levam a considerar que as próprias instituições, as normas, os símbolos, os conhecimentos, as leis e políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e de masculino e, ao mesmo tempo, produzem/ressignificam essas representações (MEYER, 2003, p. 16).

A teórica Teresa de Lauretis entende o conceito de gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais, discursos e práticas institucionalizadas e cotidianas. Por não existirem, *a priori*, nos seres humanos, nem a sexualidade, nem o gênero, seriam propriedades orgânicas, mas “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (LAURETIS, 1994, p. 208).

É a partir da concepção de que os gêneros são construídos que a autora atribui o conceito de tecnologias sociais aos sistemas de representação audiovisuais. Essa perspectiva teórica entende que o sexo não antecede o gênero e que o gênero não é, portanto, decorrência do sexo biológico. Dessa maneira, reconhecer o caráter cultural inerente ao conceito de gênero significa percebê-lo como uma representação resultante de diferentes tecnologias sociais, a exemplo do cinema.

É importante sublinhar que o sistema de gênero comporta-se de forma diferente dentro de cada cultura, de acordo com valores e hierarquias sociais vigentes. Entendido como representação, o gênero atribui significados (identidade, valor, prestígio) a indivíduos e estabelece um campo específico onde se constroem as práticas sociais. “O fato de alguém ser representado ou se representar como masculino e feminino subtende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994, p. 212).

Nos seus estudos sobre o audiovisual, Lauretis localiza hierarquias nas formas de representação do feminino e do masculino no sentido de manter a ordem hegemônica vigente dentro de um espaço social. Ao aplicar a dimensão do gênero às análises sobre o cinema, a autora propõe ainda uma teoria do aparelho cinematográfico, que envolve tanto as

investigações sobre o modo como a representação de gênero é construída pela tecnologia específica como a forma com que essas representações são interpretadas pelo receptor.

A partir das formulações, é possível problematizar os caminhos pelos quais atributos e lugares são destinados ao feminino e ao masculino por meio dos processos sociais e culturais. As definições do que é ser homem ou mulher comportam-se de maneira diferente ao longo da história e em função de espaços geográficos e culturais. Importante estar atento para essa dinâmica, por ser ela um indicador de que as relações de gênero não são estáticas e podem ser transformadas.

2.4 TELEVISÃO E CULTURA

A incorporação da televisão à cotidianidade familiar faz dessa mídia um importante componente de mediação das relações pessoais e interações sociais, garantindo dinamismo e pluralidade de pontos de vista sobre o conteúdo por ela veiculado. É nesse sentido que a televisão, campo de produção simbólica, abre-se para a possibilidade de circulação de práticas discursivas contestatórias e representações não-alinhadas ao pensamento dominante.

A televisão configurou-se em um campo de interesse para os Estudos Culturais britânicos a partir da década de 1970, período em que a análise centrou-se nas leituras ideológicas dos meios de comunicação. Esse momento foi marcado também pelo estudo de grupos e movimentos sociais que se mostravam resistentes às estruturas do poder hegemônico (ESCOSTEGUY, 2001, p. 160) que incidiam sobre a cultura. A publicação do ensaio *Codificação/Decodificação* (HALL, 2006, p. 365), em 1973, consolidou, no Centro de Birmingham, os estudos sobre a audiência e orientou diversas pesquisas sobre a televisão com foco principalmente nos gêneros populares – *situation comedies*, *soap operas*, esportes e variedades – (MATTELART, A.; MATTELART, M., 1999, p. 110).

Os estudos feministas sobre a televisão desenvolvem-se no contexto de emergência de grupos sociais contestatórios e mudanças metodológicas no âmbito dos estudos sobre os meios de comunicação de massa. Seguindo a tradição dos Estudos Culturais, o primeiro estudo feminista sobre a mídia televisiva foi a obra de Carol Lopate (1977) *Daytime television: you'll never want to leave the home*, em que ela discute a família e os papéis destinados aos seus membros na *soap opera* americana. Nessa mesma década, a pesquisadora Tânia Modleski também estuda o fenômeno das *soap operas* no texto *The search of tomorrow in*

today's soap operas, inspirado na teoria filmica psicanalítica da autora Laura Mulvey (1975), em que investiga o uso da fantasia feminina como prática desestabilizadora da ideia que associa o prazer a uma perspectiva masculina (MESSA, 2006, p. 28-29).

A década de 1980 foi marcada no âmbito dos Estudos Culturais pela consolidação dos estudos de recepção “especialmente no que diz respeito aos programas televisivos. Também há um redirecionamento no que diz respeito aos protocolos de investigação. Estes passam a dar uma atenção crescente ao trabalho etnográfico” (ESCOSTEGUY, 2004, p. 153). Destacam-se, nesse momento, os trabalhos de Dorothy Hobson (1982), *Crossroads: the drama of a soap opera*, sobre as relações entre programas televisivos e a ideologia masculina e feminina, e de Tânia Modleski (1984), cuja obra *Loving with a vengeance: mass produced fantasies for women* sugere e discute três modelos de narrativas populares – soap opera, romances femininos e novelas góticas – que se constituíam em formas de fruição do prazer feminino (MESSA, 2006, p. 30).

Ainda nessa década, David Morley (1986) publicou *Family television*, em que investigou as interações provocadas na família em torno da programação televisiva, considerando o espaço doméstico como local natural de recepção dessa mídia e as leituras particulares realizadas por seus membros (MATTELART, A; MATTELART, M., 1999, p. 148).

Nos anos noventa, os Estudos Culturais trouxeram para as análises reflexões sobre as novas tecnologias e seu papel como mediadores sociais, acrescentando à discussão as questões de identidade e subjetividade. Tem relevo nesse momento a pesquisa de Brunson *Feminist television criticism: a reader*, realizada em conjunto com Julie D’Acci e Lynn Spigel, que consiste em um panorama sobre as recentes produções realizadas no meio acadêmico sobre feminismo e recepção da televisão (MESSA, 2006, p. 33).

O levantamento da crítica feminista sobre a televisão efetuada na tradição dos Estudos Culturais demonstra duas grandes contribuições para os estudos dos meios de comunicação. A primeira diz respeito à percepção da experiência e do cotidiano como categorias importantes no processo das trocas simbólicas. A introdução da família nas pesquisas efetuadas permitiu compreender como atua o mecanismo de apropriação de produtos culturais no contexto doméstico, promovendo o debate em torno das questões de gênero. Os processos hegemônicos de dominação passam a ser interpretados não mais apenas pela categoria “classe social”, mas absorvem aspectos de raça, etnia, faixa etária.

Na contemporaneidade, as imagens femininas em circulação trazem para o centro do debate a gramática televisiva que vem orientando a construção de produtos culturais com foco

nas representações de gênero. Por gramática televisiva, Duarte (2007a, p. 67) entende “um conjunto de possibilidades e restrições que normatizam e definem as práticas discursivas televisuais, e, em função delas, os modos de organização textual de seus produtos, os textos televisuais”. Decorre daí a necessidade de inserir os produtos midiáticos dentro de um sistema que articula desde as condições de produção ao reconhecimento dos sentidos produzidos no público receptor. A utilidade dessas conceituações na análise de um produto audiovisual feito para a televisão reside no fato de que a sua gramática é determinante para se compreender de que forma é construída a sua narrativa.

Um dos aspectos a serem considerados nesse sistema diz respeito ao caráter mercadológico, que opera sobre as distintas fases de produção e consumo. Isso porque uma empresa de televisão, sendo uma instituição de caráter comercial, trabalha sob a chancela da maximização dos lucros, os quais são obtidos por meio da comercialização de seus produtos – as mensagens ou os textos televisivos. Assim, os modos de enunciação da televisão são definidos, entre outros, por seu regime de funcionamento, cujo aspecto fundante reside na economia de tempo.

A temporalidade da mídia televisiva é diferente daquela exercida pelo cinema, pois a fragmentação em blocos é uma característica da qual esse meio não pode fugir. Por esse motivo, os produtos audiovisuais televisivos não podem ser pensados como algo único e independente da grade de programação. A estrutura narrativa do cinema, ao contrário da televisão, é fechada, ou seja, quando se escolhe um filme, já se tem indícios do que será encontrado em um espaço de tempo determinado. Já na televisão, as peças publicitárias e os programas estabelecem um permanente diálogo, de modo a exercer influências recíprocas.

Como afirma Duarte (2007b), essa característica é decorrente do comprometimento da televisão com o fluxo contínuo. A necessidade de velocidade ao lado da produção ininterrupta são dois aspectos apontados pela autora como limitadores de experimentações e produções mais ousadas. Para garantir uma ampla audiência sem correr riscos, a produção televisiva acaba por repetir fórmulas já testadas, a exemplo de *remakes* e reedições.

Em consonância com a autora, Machado (1990) considera o tempo, na sua relação com o caráter mercadológico, uma característica determinante na audiovisualidade televisiva. Para ele, a mensagem televisiva tem um comprometimento com a quantidade e a qualidade do tempo, sendo este o principal produto de comercialização das emissoras:

A liberação do tempo televisivo vem sendo permanentemente domada e reprimida na tevê comercial e nas estatais que seguem o seu modelo, porque, para multiplicar o capital investido, o *timing* dessas emissoras deve ser o mais rápido

possível e a duração mais concentrada. Curiosa contradição essa que sacode a prática convencional da televisão: numa mídia em que predominam os “tempos mortos”, cada segundo vale ouro! (MACHADO, 1990, p. 75).

Na acepção do autor, “tempo morto” refere-se àquele em que a ação não acontece, a exemplo de uma partida de futebol quando a bola está parada e se aproveita para veicular publicidade. Com isso, o autor evidencia naturezas múltiplas e distintas do tempo na televisão. Há, no entanto, uma lógica comum que opera sobre esses tempos e que pode ser lida em termos de emissor-receptor. Os textos televisuais, moldurados previamente pelos emissores, levam em conta a autonomia do público em conectar-se a e/ou desconectar-se de determinado programa, situação que resulta na produção de narrativas audiovisuais (e tempos) que possam envolver rapidamente o telespectador.

Ainda sobre as características do meio televisivo, Duarte (2007b, p. 74) dá ênfase ao surgimento do efeito *zapping*, por ter incidido diretamente na lógica da produção televisiva ao fazer “com que a própria televisão passasse a oferecer programas tão fragmentados que produzissem eles mesmos o efeito de *zapping*”. De acordo com a autora, o resultado dessa excessiva fragmentação é a própria fragmentação temática, que acaba por privilegiar a parte sobre o todo. Assim, há o redimensionamento da totalidade, ao mesmo tempo em que as partes adquirem potencial para serem transformadas em sistemas cada vez menores.

A análise de um texto televisivo deve considerar características próprias dessa mídia, tais como tempo, formato, repetição, reedições, ausência de limites precisos entre gêneros e subgêneros, intertextualidade, alusões, citações e fragmentação sistemática de seus textos em bloco, capítulos ou episódios.

O sentido que é dado à existência humana é também definido pela mídia televisiva, uma vez que ela “não oferece modelo a imitar, mas se oferece como espelho no qual acreditamos estar refletida a nossa própria imagem” (KEHL; BUCCI, 2004, p. 2008). Com essa afirmação, a autora remete-se às formas de representação de grupos identitários na televisão, pois a invisibilidade de alguns atores sociais no espaço midiático implica sua ausência nas práticas cotidianas. Nesse processo de valorizar alguns aspectos em detrimento de outros, destaca-se a forma como se realiza a construção das personagens, acentuando determinadas características e ocultando outras de acordo com os sentidos que se quer produzir. Esse mecanismo funciona como uma estratégia para a divulgação e consumo da mensagem audiovisual.

2.4.1 TV a cabo

A televisão por assinatura⁶ surge nos Estados Unidos na década de 1970, alastrando-se pelo resto do mundo junto com a expansão das novas tecnologias. Somente no final da década de 1980, o modelo chega ao Brasil, consolidando-se no mercado nacional apenas na primeira metade da década de 1990 (TORRES, 2005, p. 12). Um levantamento realizado no ano de 2009⁷ aponta cerca de 6,8 milhões de usuários desse serviço no Brasil, um número considerado pequeno frente a outros países. Na Argentina, por exemplo, somente em 1995, já existiam 4,9 milhões de assinantes⁸.

Ao analisar o processo de introdução da TV por assinatura no Brasil, os pesquisadores Ramos e Martins (1996) apontam alguns fatores que dificultaram a consolidação do serviço em solos nacionais. Um dos motivos é explicado pela atuação de grupos ligados à democratização da informação, que se organizaram para impedir a regulamentação da televisão a cabo sem o controle público. Essa movimentação, contudo, não evitou o controle do mercado por grandes e tradicionais grupos de comunicação, mas retardou a regulamentação do serviço até 1994.

Além dos aspectos político-normativos, que acabaram por promover um amplo debate na implantação do serviço de televisão por assinatura no Brasil, Jesús Martín-Barbero (2004; 2006) aponta algumas nuances que cercam o mercado latino-americano de televisão e que, em parte, pode explicar a baixa penetração do serviço no país.

O autor chama a atenção para o papel da mídia em dar visibilidade à oralidade latino-americana, o que acaba por inaugurar o que ele chama de “oralidade visual”. Com a expressão, Martín-Barbero defende que, na contemporaneidade, comunidades passam da oralidade – ou seja, da relação interpessoal de comunicação – direto para a relação com as imagens sem mesmo nunca ter passado pela cultura da escrita. “É um fato que as massas na América Latina estão se incorporando à modernidade não pela mão do livro, seguindo o projeto ilustrado, mas desde os formatos e gêneros das indústrias culturais do audiovisual” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 210).

⁶ TV por assinatura é o serviço de comunicações que oferece a espectadores programas codificados, só passíveis de recepção mediante o pagamento de uma taxa de adesão e assinatura mensal. Um decodificador, acoplado ao aparelho de TV, é que vai permitir a recepção livre do sinal. Portanto, TV a Cabo é uma modalidade de TV por Assinatura, na qual o transporte do sinal é feito por uma rede de cabos (RAMOS; MARTINS, 1996, p. 2).

⁷ Dados da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. Disponível em: <http://tvporassinatura.org.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=55>. Acesso em: 20 abr. 2010.

⁸ *Ibid.*

Longe das teorias fatalistas dos meios de comunicação, o pesquisador não atribui à mídia o poder controlador e manipulador a serviço de interesses mercantis. Para ele, as práticas sociais mediadas pela cultura incidem diretamente no repertório midiático. Daí ter feito das telenovelas um campo de estudo enquanto local de expressão de matrizes históricas e culturais. Isso porque não se pode desconsiderar as relações existentes entre cultura local e cultura midiática, território no qual se negociam identidades e constroem-se percepções. “Não há dúvida que, diante da globalização, em certas horas, o público quer o regional”⁹. Isso explica o porquê da produção descentralizada estar no centro do debate sobre as novas potencialidades da televisão. Para o autor, enquanto não houver investimento em novos programadores e produtores de conteúdo audiovisual, produções independentes, valorização do local e estímulo à programação regional, a televisão na América Latina, independentemente de ser pública ou comercial, aberta ou fechada, terá seu alcance subaproveitado.

No caso dos canais de TV por assinatura, cuja lógica ainda é regida pela informação e entretenimento produzidos sobretudo pela e para a América do Norte, o distanciamento em relação ao grande público torna-se mais evidente. Assim, ao localizar a presença de matrizes culturais nos formatos industriais do rádio e da televisão na América Latina, o autor constrói um caminho para que se possa pensar a recepção da TV fechada nesta região. A escolha de uma programação é precedida pelo interesse do telespectador pelo assunto em questão. É necessário, portanto, que o público se reconheça no produto cultural que lhe é dirigido, a partir de parentescos de leitura.

Pode-se inferir a partir das análises que o baixo número de assinantes da TV paga no Brasil deve-se a questões de ordem econômica – por se tratar de um serviço dispendioso para a maioria da população –, mas também pelo predomínio de grupos internacionais no controle desta mídia, o que ofusca a visibilidade da cultura local, aspecto levado em consideração no ato de escolha do que ver na TV. Grande parte da programação disponibilizada pelas operadoras é produzida fora do Brasil, apresentada em língua estrangeira – sendo dublada ou legendada para o português.

Do ponto de vista comercial, a TV por assinatura possui características diferentes da TV aberta. Por se tratar de um produto segmentado, para atender aos interesses de públicos diversos em matérias específicas, este serviço está interessado no tipo de consumidor

⁹ Entrevista concedida pelo pesquisador Jesús Martín-Barbero ao programa Roda Viva, exibido em 3/2/2003. Disponível em: <http://74.125.93.132/search?q=cache:p1mMyCEvoOwJ:www.rodaviva.fapesp.br/materia/62/entrevistados/jesus_martinbarbero_2003.htm+tv+por+assinatura+martin+barbero&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 11 set. 2009.

atingido. Dessa forma, a publicidade é direcionada para pequenas audiências especializadas, mas que tenham grande potencial de consumo para os muitos serviços que são agregados à programação. Tanto a operadora quanto as programadoras¹⁰ têm, assim, reservado um tempo para veiculação de comerciais.

A contrapartida pelo serviço pago de televisão reveste-se em uma programação que abrange uma variada grade de programação disponível em um grande leque de canais. A segmentação da TV a cabo ocorre por canais e não por horários. Como consequência, a programação procura atender a diferentes nichos de interesse, organizados em canais dedicados a gêneros específicos de programação, a exemplo dos canais de notícia, de filmes, infantis e musicais.

Desde o seu surgimento no Brasil, a maior parte do conteúdo da TV por assinatura é produzida fora do país, situação que vem sofrendo mudança nos últimos anos. Recentemente, os canais fechados passaram a explorar novas possibilidades de expansão do mercado consumidor, como o investimento em produções locais. Exemplo disso são as coproduções internacionais de conteúdo nacional.

Estratégias que estimulem coproduções para televisão e cinema passaram a pautar não apenas as programadoras, mas também a política audiovisual do Governo Federal. Um exemplo ilustrativo do destaque que vem ganhando a iniciativa foi o “Seminário de Coprodução Internacional”¹¹, realizado em setembro de 2008, pelo Ministério da Cultura. No evento, foram discutidos os benefícios econômicos de acordos de coprodução no sentido de estimular a indústria audiovisual brasileira. Acredita-se que o incentivo às coproduções possibilitará a captação de recursos fora do país, a exibição e a distribuição de filmes e produtos para a TV em mercados estrangeiros e a ampliação de mercados e audiências.

A Agência Nacional de Cinema (Ancine), criada em 2002, definiu como prioridade na área internacional o estímulo às coproduções com participação brasileira. Por envolver distintos países, aposta-se na integração de mercados audiovisuais como fórmula para

¹⁰ Operadora é a empresa responsável pela distribuição de sinais de TV por assinatura. A operadora, normalmente, não produz conteúdo. Ela capta os sinais dos canais contratados ou dos canais abertos, processa-os e os envia aos assinantes pelo cabo, microondas ou satélite. Também é a operadora a responsável pelo atendimento e cobrança dos assinantes. Já as programadoras são empresas que fornecem conteúdo (canais) para TV paga. Podem produzir programação própria, representar canais estrangeiros no país ou comprar programas e reformatá-los em canais para o público local. Disponível em: <http://tvporassinatura.org.br/index.php?option=com_jforms&view=form&id=9&Itemid=16>. Acesso em: 15. fev. 2010.

¹¹ O Seminário de Coprodução Internacional foi realizado entre os dias 26 e 27 de setembro, na cidade do Rio de Janeiro, durante o festival de cinema do Rio. A iniciativa foi uma ação conjunta da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e do Ministério das Relações Exteriores (MRE). Foram debatidos oito casos de coproduções de TV e cinema sempre com a apresentação dos produtores brasileiros com seus parceiros estrangeiros.

aproximar culturas. Essa vocação é sublinhada por Leonardo Monteiro de Barros, sócio da produtora nacional Conspiração Filmes: “Tendo canais pan-americanos exibindo séries brasileiras ou exibindo séries argentinas, chilenas, mexicanas, peruanas, etc. traz bastante fertilização cultural e uma aproximação maior dos nossos países, do nosso continente”¹².

Algumas características envolvidas nesse tipo de parceria justificam a promoção da atividade como política de fomento à cultura. A primeira diz respeito à obra finalizada, que pode envolver personagens, línguas e hábitos de países diferentes. A segunda refere-se ao momento da produção, cuja realização pode vir a reunir profissionais de nacionalidades diferentes no trabalho em conjunto. Por último, a possibilidade de estimular debates sobre a própria natureza da linguagem audiovisual, promovendo discussões sobre o impacto dessas novas maneiras de se fazer cinema e televisão.

Pode-se confirmar as novas estratégias de mercado a partir da declaração do diretor presidente da Ancine, Manoel Rangel: “Estamos vivenciando um processo de ingresso de novas programadoras nacionais no mercado de TV por assinatura e a ‘tropicalização’ das programadoras internacionais, com produções locais para atenderem ao público brasileiro”¹³.

Uma questão é provocada a partir dessa declaração. Que implicações, do ponto de vista do conteúdo, traz essa “tropicalização” às coproduções? Ou seja, para atender a um mercado global, que estratégias de produção de sentidos são postas em circulação pelas narrativas desses produtos?

As séries de ficção nacionais, produzidas e veiculadas principalmente pelos canais pagos Fox e HBO (Home Box Office), são exemplos da corrida por mercados consumidores. A estratégia é regionalizar a sua programação por meio de coproduções realizadas em países da América Latina. No caso da HBO, a implementação dessa política ficou sob responsabilidade da HBO Latin America¹⁴, criada em 1991 com o objetivo inicial de dirigir os serviços líderes de programações via cabo e via satélite em países da América Latina. A HBO é um canal fechado que tem a programação dedicada a filmes, produções próprias e séries originais.

A primeira produção original da HBO na América Latina foi o drama argentino *Epitáfios* (2004). Seguido de *Mandrake* (Brasil, 2005), *Filhos do carnaval* (Brasil, 2007),

¹² Declaração proferida no episódio especial sobre os bastidores da série *Mandrake*, exibido em 18/11/2007, pela HBO.

¹³ Declaração proferida em entrevista ao blog do Ministério da Cultura por ocasião do Seminário Internacional de Coprodução. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br>> Acesso em: 20 set. 2008.

¹⁴ A HBO Latin America Group SM é um grupo de empresas afiliadas da Time Warner Entertainment Company, a maior corporação de mídia mundial, reunindo ainda a L.P., Sony Pictures Entertainment Inc. e a Ole Communications Group. São as empresas da HBO Latin America que operam e dirigem a programação a cabo e por satélite do grupo Time Warner na América Latina, no Brasil e no Caribe.

Capadócia (México, 2008), *Alice* (Brasil, 2008). Para o ano de 2010, está prevista a estreia da quarta produção brasileira, *Mulher de fases*, cujo enredo é baseado no livro *Louca por homem* (2007), da escritora Cláudia Tajes. Em fase de filmagem, a primeira série rodada no Chile, *Prófugos*, deve estrear em 2011. Observa-se nessas ficções a recorrência de temas como violência, drogas e erotismo. Essa tendência é também demonstrada na série documental exibida pelo canal, *Sexo Urbano: o lado mais excitante da América Latina*, em que registra o lado erótico de metrópoles como Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, Caracas, Cidade do México e Santiago. As produções não fazem parte da grade fixa de programação do canal e são exibidas geralmente aos sábados. No episódio sobre o Rio de Janeiro, a página oficial da HBO¹⁵ trazia a sinopse: “Em matéria de sexo, o Rio de Janeiro tem tudo. Através de entrevistas e de um taxista que serve de guia, artistas sexuais revelam as experiências mais ardentes de seu trabalho”.

Tanto as séries de ficção como as documentais são tramas que abusam de imagens de mulheres desnudas ou prostitutas em cenários turísticos locais. Por vezes, mais parecem um anúncio publicitário turístico. Bisol (2005, p. 71-92), ao estudar as representações de gênero na publicidade turística, destaca a utilização de corpos e da sexualidade, especialmente a feminina, nas peças veiculadas. Nessas peças, conforme a autora, o corpo feminino é sempre valorizado em suas formas curvilíneas, enquanto o personagem masculino é apresentado como protetor e como aquele que dispõe de recursos para prover o casal com o produto anunciado. “Uma das imagens mais freqüentes nos anúncios turísticos brasileiros é a da representação da mulher como um atrativo a ser desfrutado no País, certamente esse é um dos motivos pelos quais os estrangeiros vêm ao Brasil com o intuito de realizar o turismo ‘sexual’” (BISOL, 2005, p. 76).

Nessa perspectiva, não podemos perder de vista que a série *Mandrake* é um produto cultural produzido para ser comercializável para além das fronteiras nacionais. Sua produção, portanto, foi trabalhada de modo a atender tanto a um mercado interno como a um mercado externo. Essa reflexão leva ao questionamento sobre a importância do público-alvo como variável que incide nas formas de representação da cultura e da identidade nacional no conteúdo exibido.

O produtor executivo da HBO Latin America, Luis Peraza, reforça esse aspecto ao apontar na série *Mandrake* características aceitas pelo mercado internacional:

O objetivo dessa série é que ela seja apropriada pelo público brasileiro. Ao mesmo tempo, ela contém características que são universais. Nós, da HBO,

¹⁵ Disponível em: <<http://www.hbo-br.tv/sinopsis.asp?ser=&prog=HBE184610>>. Acesso em: 29 abr. 2010.

temos uma maneira diferente de fazer e mostrar televisão; temos menos limitações em todos os sentidos. Ao meu ver, a HBO é o meio ideal de mostrar histórias sem restrições. Sem limitações de qualquer tipo.¹⁶

Embora as produções originais da HBO para a América Latina sejam realizadas em território nacional, ainda não se vê a cultura local representada. Para Canclini (2006, p. 183-184), a questão central hoje não é a quantidade de conteúdo e mensagens estrangeiros ou nacionais em circulação, mas o desdém com que “tratam as culturas minoritárias ou regionais não consagradas pelo folclore-mundo”. Nesse sentido, a representação do cotidiano das grandes cidades latino-americanas pelo viés do corpo e da sexualidade submete esses produtos a uma lógica de consumo com vistas às audiências globais, trazendo para as narrativas somente um “local” que pode ser convertido em capital econômico.

2.4.2 Narrativa seriada

De acordo com Chambrat-Houillon (2007), os formatos televisivos podem ser apreendidos como o instrumento ideal da padronização dos textos televisivos, a fim de melhor organizar a relação entre emissão, telespectador e programa. São eles que determinam a duração (tempo) dentro de uma grade de programação. Por ser um dos elementos estruturais que organizam o conteúdo, o formato atua dentro de um regime de representação audiovisual que facilita o reconhecimento do público.

Dessa forma, a noção de formato torna-se fundamental para compreender o funcionamento da mídia televisiva por ser ele o elemento que possibilita a materialização do conceito que antecede a produção de um programa. O formato televisivo cumpre uma dupla função: garante ao público determinados atributos da emissão e possibilita a organização de seus elementos constituintes com vistas à melhor integração na grade televisiva.

Segundo Machado (2005), a narrativa seriada existe desde as formas epistolares de literatura, como as cartas e os sermões, e guarda íntima ligação com o folhetim, literatura publicada em jornais e reproduzida nos rádios no século XIX. Já a serialização audiovisual como conhecida hoje tem seus primórdios no cinema, na primeira década do século XX. Esse formato foi criado como alternativa ao desconforto gerado pelos filmes exibidos em salas muito pequenas, com bancos sem encosto, destinadas a classes sociais menos privilegiadas –

¹⁶ Citação retirada do episódio especial sobre os bastidores da série, exibido em 18/11/2007, às 23h, pelo canal a cabo HBO.

conhecidas por *nickelodeons*. Dessa forma, os filmes longos passaram a ser exibidos por partes.

Existem também razões intrínsecas ao meio televisivo que justificam a produção seriada. A recepção da televisão se dá frequentemente em espaços domésticos iluminados, povoados por membros familiares. Essas circunstâncias favorecem a dispersão, fator que é compensado pelas narrativas seriadas, por evitar que o telespectador perca o fio da meada cada vez que se desvia da tela.

Um dos conceitos básicos da serialização é a repetição. Existem três tipos de narrativas seriadas. Aquelas em que existe apenas uma narrativa – ou várias paralelas –, a exemplo das telenovelas. Em seguida, há aquelas em que cada emissão é uma história completa, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os personagens principais. Por fim, existe um terceiro tipo, em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa diferente. A série *Mandrake* encaixa-se na segunda definição.

Na televisão, o sentimento de imediatez aproxima e familiariza conteúdos, gerando uma sensação de cotidianidade familiar. Em narrativas seriadas, onde conteúdo e forma atuam em dupla, a lógica da produção apoia-se na criação de estratégias que despertem reconhecimento pelo público. A repetição seria uma dessas estratégias. Vista por alguns teóricos como uma estética¹⁷, a repetição não deve ser confundida com redundância, uma vez que, nas narrativas seriadas, ela acontece numa variedade quase infinita de possibilidades, o que permite pensar em algo novo e original.

Por não se esgotar em uma única exibição, a narrativa seriada oferece ao telespectador uma matriz de percepção e ações que se repete dentro de um esquema pré-fixado, sem perder de vista o senso de realidade. Embora tenham um *habitus* próprio, as séries televisivas contam com uma certa mobilidade na estrutura narrativa, o que permite a pluralização de pontos de vista e de maneiras de representar grupos e indivíduos cada vez mais fragmentados nas audiências globalizadas.

Sobre esse tipo de formato, Machado (2005, p. 97) nos oferece uma reflexão otimista sobre os potenciais despertados pela narrativa circular própria da serialização:

A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de

¹⁷ Umberto Eco, ao analisar a repetição nas histórias em quadrinho, concluiu que o fluxo contínuo de variações sobre um mesmo esquema possibilita criar uma espécie de poesia ininterrupta, cuja força não pode ser experimentada através do contato com apenas uma história. Já Omar Calabrese cunhou o termo “estética da repetição” para estudar a dinâmica que brota a partir da relação entre os elementos variáveis e invariáveis (MACHADO, 2005, p. 89-90).

fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso.

Como discorre Adayr Tesche (2006, p. 84), a narrativa seriada também conta com uma certa estabilidade na sua configuração que a situa dentro de um sistema altamente previsível e confiável: “Seu modo de representar a realidade vincula-se a um regime escópico radicalmente comprometido com a verossimilhança cultural”. Decorre daí a necessidade de apreender a serialização a partir de um real onde há a predominância de determinados valores culturais e identitários. Assim pretende-se analisar a série *Mandrake*, considerando aspectos da linguagem audiovisual, como formato e gênero, que possibilitem compreender como se organiza a estrutura narrativa para produzir sentidos.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A escolha da metodologia de uma pesquisa científica requer um trabalho laborioso de observação e de enfrentamento do problema formulado pelo pesquisador com o propósito de alcançar os procedimentos adequados para efetuar a investigação e análise. Justamente por isso, como ilustra Santaella (2001, p. 131), metodologias não são receitas prontas que podem ser aplicadas a todos os campos e a todos os problemas de pesquisa indistintamente. De modo contrário, o êxito de uma pesquisa depende da sintonia entre objeto e método, resultado de uma escolha consciente e criativa:

O método é o caminho a ser percorrido, demarcado, do começo ao fim, por fases ou etapas. E como a pesquisa tem por objetivo um problema a ser resolvido, o método serve de guia para o estudo sistemático do enunciado, da compreensão e busca de solução do referido problema a ser resolvido. Examinando mais atentamente, o método de pesquisa científica não é outra coisa do que a elaboração, consciente e organizada, dos diversos procedimentos que nos orientam para a realização do ato reflexivo, isto é, a operação discursiva de nossa mente (RUDIO *apud* SANTAELLA, 2001, p. 132).

Nesse sentido, os métodos adotados indicam o tipo de pesquisa que se está realizando. A autora sugere quatro classificações para a pesquisa científica, definidas quanto aos objetivos, à natureza, à abordagem do problema e aos procedimentos utilizados. Seguindo essa classificação, as relações de gênero na narrativa audiovisual foram estudadas a partir de uma abordagem qualitativa, na qual o pesquisador é parte integrante do processo de conhecimento, fazendo emergir aspectos subjetivos, uma vez que atribui significados àquilo que pesquisa.

A presente pesquisa é do tipo aplicada, por utilizar-se de conhecimentos já disponíveis com o intuito de ampliar o problema que a motivou, agregando sugestões e novas questões a serem investigadas. Quanto à abordagem do problema, possui uma tipologia híbrida, sendo de caráter bibliográfico e exploratório, delineada pelo estudo de caso de um programa televisivo. Quanto aos procedimentos, foram utilizados elementos da gramática televisiva articulados à linguagem audiovisual e à análise de discurso francesa como suportes para explorar as formas de representação dos discursos e imagens em circulação a partir do ponto de vista e enquadre da câmera (imagens em movimento), constituição dos personagens, temas, construção dos espaços cênicos e figurinos.

O caminho metodológico parte da compreensão de que os meios audiovisuais são constituídos por um complexo sistema que alia imagens, sons, discursos e ritmos na composição do fragmento fílmico. Nessa perspectiva, as escolhas de abordagem foram motivadas pela busca em compreender as decisões que orientaram a produção audiovisual da série *Mandrake*, considerando a interação entre a dimensão visual e sonora. Como ponto de partida, compreende-se que a imagem não produz significados por meio de estruturas verbais. Ela significa por meio de outras imagens, convocando o espectador para o resgate de uma memória discursiva imagética.

Para amparar as análises da linguagem audiovisual, a proposta metodológica de Aparaci (2000) lança mão de alguns critérios que devem ser levados em consideração no procedimento analítico de leitura das imagens. Essa proposta é relevante justamente porque a narrativa audiovisual é constituída por elementos que compõem uma gramática própria e que vão além do conteúdo verbal e figurativo.

Preliminarmente, o autor recomenda distinguir os níveis fundamentais que cercam qualquer imagem, que correspondem ao nível conotativo e ao nível denotativo. A denotação diz respeito àquilo que vemos objetivamente na imagem e é conformada por todos os elementos observáveis ou percebidos de forma imediata. Ao realizar uma leitura desse tipo, são desconsiderados valores pessoais presentes nas mensagens e é descrito tudo aquilo que aparece representado, tais como luz, enquadramento, som, movimento de câmera, cenário, personagens e ponto de vista. Já a leitura conotativa privilegia sensações produzidas pela imagem, pertencentes, portanto, a um nível subjetivo de leitura.

É importante ressaltar que os dois níveis aqui apresentados dialogam entre si na representação imagética, pois a leitura subjetiva desenvolve-se sobre bases objetivas, ou seja, são as características objetivas que conferem determinados significados à imagem.

La lectura de una imagen es significativa en un momento determinado de una sociedad, ya que un individuo reconoce en ella algunos de sus signos y puede descifrarlos en función del valor que le otorga su propio contexto. Los signos aparecen representados como actitud, expresiones, colores, efectos, objetos, iluminación, encuadre (APARICI, 1990, p. 228)¹⁸.

Nesse sentido, enquadramentos revelam o sentido gerado pelas representações na medida em que privilegiam posturas corporais, atitudes, partes do corpo. Um *plongée*¹⁹, por

¹⁸ A leitura de uma imagem é significativa em um determinado momento de uma sociedade, já que um indivíduo reconhece nela alguns de seus signos e pode decifrá-los em função do valor que seu próprio contexto lhe outorga. Os signos aparecem representados como atitudes, expressões, cores, efeitos, objetos, iluminação, enquadramento (Tradução nossa).

¹⁹ Plongée é quando o objeto é filmado de cima e contra-plongée quando é filmado de baixo (AUMONT; MARIE, 2009, p. 98).

exemplo, pode significar inferioridade, ao passo que um *contra-plongée*, em geral, dá a impressão de superioridade. O *close-up* é um plano que enfatiza um detalhe; o plano geral inclui todo o cenário. O plano próximo é um enquadramento realizado do tórax para cima, e o plano médio é um enquadramento da linha da cintura para cima.

Aumont e Marie (2009), na obra *Dicionário teórico e crítico do cinema*, advertem que a noção de movimento de câmera é utilizada para descrever planos nos quais há um deslocamento do quadro em relação ao objeto filmado. Sua função é selecionar um detalhe significativo, seguir um movimento na diegese²⁰, revelar traços subjetivos de personagens. Tradicionalmente, distingue-se um movimento de rotação em torno de um eixo – panorâmica – e um movimento de translação do eixo da câmera – *travelling*. O “tilt” é a movimentação da câmera no sentido vertical, sobre o eixo horizontal.

A cor pode evidenciar uma atmosfera sóbria, intimista, sedutora, triste ou alegre. O mesmo ocorre com a luz e a música. Entre os elementos audiovisuais passíveis de uma abordagem teórica, os autores trazem a noção de ponto de vista, “um ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 237). O ponto de vista é com frequência identificado com o olhar, que pode pertencer a um personagem, à câmera ou ao autor do produto audiovisual. Tecnicamente, o ponto de vista subjetivo é o posicionamento da câmera na mesma altura do olho do ator, organizando o cenário/ação a partir da sua perspectiva.

Os enunciados verbais são materiais de análise na medida em que permitem identificar como se estruturam as matrizes discursivas utilizadas na representação das identidades de gênero na narrativa. Esse objetivo será cumprido tendo como norte metodológico a Análise de Discurso francesa.

Ao delinear os princípios e procedimentos da Análise de Discurso, Orlandi (2009) argumenta que o material de trabalho deste campo teórico não é a língua em seu sentido abstrato, mas a sua forma de significar, produzindo sentidos. Interessam, portanto, as relações entre a língua, os sujeitos e os contextos no sentido de compreender como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua. “Não há discurso sem sujeito, não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (2009, p. 17). Como a língua pode significar de diferentes maneiras de acordo com o contexto, os discursos não são fixos, estão sempre se movendo, acompanhando as transformações sociais e políticas. Para Fernandes (2008, p. 13), estudioso

²⁰ Diegese é um conceito que diz respeito à dimensão ficcional de uma obra. Diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação da narrativa audiovisual. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama (*Ibid*, 2009, p. 77).

contemporâneo deste campo,

discurso não é a língua, nem texto, nem a fala, mas necessita de elementos lingüísticos para ter uma existência material. Com isso dizemos que discurso implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente lingüística. Referimo-nos a aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas.

Dizer que a linguagem está relacionada com sua exterioridade implica relacioná-la às suas condições de produção, marcada por aspectos sociais e históricos. A Análise de Discurso pressupõe a existência de um sujeito discursivo, conformado por vozes sociais que se fazem presentes em sua voz. Compreendê-lo requer reconhecê-lo como sujeito não-homogêneo, resultado do entrecruzamento de diferentes discursos. Para esse campo teórico, o sujeito é produzido no interior do discurso e sua identidade é resultante das suas posições nos discursos. Portanto, não é possível atribuir um sujeito físico nem para o enunciador, nem para o destinatário. Ambos se manifestam apenas em uma relação de interlocução, indicando diferentes posições de sujeitos. Nesse sentido, é correto dizer que, assim como a identidade – que preserva um caráter transitório, mutante –, o sujeito, no interior dos discursos, assume diferentes posições, deslocando-se constantemente.

Outro conceito fundamental refere-se à noção de “formação discursiva”, entendida como projeções das “formações ideológicas” no âmbito da linguagem. Orlandi (2006, p. 17) entende esse dispositivo como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito”.

Para Maingueneau (2006), o emprego da expressão “formação discursiva” é amplo, uma vez que designa todo sistema de regras que funda uma unidade de conjunto de enunciados situados sócio-historicamente. Portanto, fala-se em formação discursiva para os mais diversos discursos, tais como para o conjunto de discurso de uma administração, para os enunciados de uma ciência, para o discurso dos padrões, etc., revelando as formações ideológicas que a integram. “Analisar o discurso significa fazer aparecer objetos e enunciações que aparecem e desaparecem, coexistem e transformam-se em um espaço discursivo e possibilitam ainda verificar a presença de certos temas em dada formação discursiva” (FERNANDES, 2008, p. 45).

Nesse sentido, o estudo da sexualidade e das identidades de gênero deve ser efetuado dentro das práticas discursivas existentes na sociedade, uma vez que ambos definem-se pelo contexto de determinada cultura, sendo dela também seu produto. A Análise de Discurso permitirá compreender como essas categorias revelam posicionamentos ideológicos que

fundam formações discursivas específicas. Em suma, os sentidos das palavras, proposições e expressões serão interrogados a partir de formações discursivas em que são produzidos. A Análise de Discurso considera ainda que não são as palavras, mas o texto que significa. “Quando uma palavra significa é porque ela tem textualidade, ou seja, é porque sua interpretação deriva de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa” (ORLANDI, 2006, p. 22). Essa ideia é o que permite superar a noção de transparência (em relação à literalidade) da linguagem, já que os sentidos de uma palavra são determinados por posições ideológicas e manifestados no interior das formações discursivas.

3.1 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

Em um primeiro momento, procedeu-se à gravação dos treze episódios que compõem o seriado *Mandrake*. Em seguida, foi iniciada a pré-análise dos episódios. A saída das duas personagens femininas principais da trama na segunda fase do seriado, exibido no ano de 2007, delimitou a seleção para os oito primeiros episódios, com exceção de uma única cena do episódio “Brasília”, que inaugurou a segunda fase da produção.

Partindo da orientação de que o masculino e o feminino se constroem de forma relacional, buscaram-se cenas que pudessem fornecer um significativo apanhado das representações sobre corpo e sexualidade que incidem sobre as identidades de gênero no seriado.

Em virtude da provável extensão do material, por motivos práticos, foram privilegiadas cenas cujas personagens guardassem alguma relação com o protagonista, o advogado Mandrake, narrador-personagem responsável por conduzir as tramas.

A princípio, foram selecionadas 60 cenas, as quais foram descritas com informações gerais, dispostas em uma tabela, conforme ilustrado abaixo.

Episódio 1 – “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”					
Cenas	Personagens masculinos	Personagens femininas	Cenário	Figurino	Câmera/ Planos
Interior do escritório/	- Mandrake - Wexler	D. Marisa (60 anos)	Recepção do escritório:	A personagem	A personagem

dia	- Office boy		mesa, telefone, pastas arquivos, documentos espalhados. Sobre a mesa, objetos pessoais e uma grande caixa de papelão. Na gaveta da mesa da secretária há um produto para tirar manchas, rotineiramente requisitado por Wexler.	feminina usa blusa de manga longa abotoada até o pescoço, óculos de grau, cabelo com corte tradicional, sem maquiagem.	é enquadrada em plano médio ou americano
Academia de ioga	- Mandrake - Figurantes	Berta Bronstein (35 anos) - Figurantes	Uma turma de mulheres e homens está numa aula de ioga repetindo os movimentos feitos pelo mestre. Mandrake assiste à aula da porta.	Berta usa um traje sóbrio e apropriado para a prática, constituído de uma malha preta solta e camisa da mesma cor, de mangas curtas.	A câmara é subjetiva, realçando ponto de vista do advogado. Foco em Berta sentada, exercitando abertura total das pernas. Uma panorâmica percorre toda a sala de aula, culminando com um plano bem próximo da personagem feminina.
Interior da boate Sunshine Girls/ Salão/ Noite	- Mandrake - Jorginho	- Garota de programa Linda (22 anos)	Jorginho com um microfone nas mãos comenta o show	Linda inicia o show usando calcinha fio dental e “top”,	- Uso de plano próximo e <i>closes</i> nas partes mais investidas de

			<p>realizado pela garota de programa Linda, que realiza um <i>striptease</i> em cima de um pequeno palco. Jogo de luzes incide sobre ela. Clientes estão espalhados em sofás e mesas acompanhados por algumas das funcionárias da boate. Música ambiente.</p>	<p>termina a cena nua, de costas.</p> <p>- Jorginho veste uma calça jeans justa e uma jaqueta de couro preta.</p> <p>- Mandrake usa paletó e gravata</p>	<p>erotismo e sensualidade da garota de programa.</p>
--	--	--	---	--	---

Após esta seleção, foram realizados dois procedimentos. As cenas foram assistidas novamente com som e, em seguida, com o som desligado, de modo a privilegiar apenas o conjunto imagético. Ao final, foram selecionadas dezenove cenas para estudo. Um roteiro de perguntas foi elaborado para conduzir essa fase da análise:

- Que tipos de corpos circulam na série?
- Que partes do corpo são evidenciadas?
- Como a sexualidade e o gênero inscrevem-se nos corpos representados?
- Quais signos culturais são atribuídos ao corpo na construção das identidades de gênero na narrativa audiovisual? Que roupa o veste? Que adornos o ornamentam? Qual a imagem que dele se produz?
- Quais os contextos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, considerando-se lugares de circulação, destino, deslocamento e situações em que se inserem as imagens femininas e masculinas na narrativa audiovisual? Como se dá a apropriação espacial urbana pelas personagens femininas e masculinas?
- Que significados são atribuídos à sexualidade e que impacto têm nas relações afetivo-sexuais estabelecidas na narrativa audiovisual?

- Quais os sentidos produzidos a partir da relação entre gênero, sexualidade e idade?

3.2 CORPUS DE CENAS

Episódio 1 – “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”

Exibição: 30/10/2005

Reprise: 2/10/2005, 8/1/2010

➤ Cena 1:

Primeira imagem do episódio. Após créditos iniciais, tela com um trecho do livro *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manoel de Macedo (1982).

➤ Cena 2:

Apresentação do protagonista Mandrake. Ele está em ação tentando livrar duas garotas de alta classe de um flagrante policial por porte de drogas.

➤ Cena 3:

Baby Machado é um cliente de Mandrake que se apaixonou por uma prostituta, Pâmela. Ele pede ajuda ao advogado para livrá-la do poder de um cafetão. O protagonista pede que o cliente a descreva fisicamente.

➤ Cena 4:

Boate *Sunshine Girls* noturna. Mandrake está no interior de um quarto com uma garota de programa. Ela despe-se enquanto conversam sobre Pâmela.

➤ Cena 5:

Berta Bronstein está na academia de ioga praticando exercícios com uma turma de alunos. Mandrake a observa da porta.

➤ Cena 6:

Mandrake e Berta Bronstein jantam em um restaurante do clube Marimbas, em Copacabana, onde mantêm diálogo tenso em virtude do comportamento sexual do protagonista. Na sequência, seguem para o apartamento de Mandrake, onde mantêm relações sexuais. Após o ato, Berta adormece; seu corpo é coberto por um lençol. Mandrake não adormece, dirige-se à sala, onde efetua um lance no tabuleiro de xadrez sobre a mesa. Compreende-se o jogo como metáfora da relação com Berta.

➤ Cena 7:

Fora do ambiente de trabalho, Pâmela experimenta roupas em uma loja sofisticada de um shopping elegante.

➤ Cena 8:

➤ Boate *Sunshine Girls* noturna. Pâmela realiza show de *striptease* fantasiada de *cowgirl*.

Episódio 2 – “Dia dos Namorados”

Exibição: 6/11/2005

Reprise: 8/11/2005, 15/1/2010

➤ Cena 9:

Mandrake e a amante Bebel chegam ao apartamento do protagonista. Ela realiza um *striptease*.

➤ Cena 10:

Montagem entre as cenas do *striptease* de Bebel e cenas que envolvem o *striptease* de uma travesti em um quarto de motel. Ambas realizam movimentos semelhantes enquanto dançam.

➤ Cena 11:

Apresentação de Dona Verônica, nova secretária do escritório de Wexler e Mandrake. O protagonista escreve os ramais das salas de trabalho na mão da personagem.

Episódio 4 – “Yag”

Exibição: 20/11/2005

Reprise: 22/11/2005, 29/1/2010

➤ Cena 12:

Grupo de advogados está no Bar do Zé, onde atribuem notas às mulheres do local. A câmera enquadra partes do corpo feminino. A personagem lésbica reproduz comportamento masculino.

➤ Cena 13:

Berta e Mandrake simulam, a pedido dela, algumas posições do sexo tântrico. Quando o ato sexual é consumado, o livro *Kama Sutra* é enquadrado em primeiro plano.

Episódio 5 – “Detetive”

Exibição: 27/11/2005

Reprise: 29/11/ 2005, 5/2/2010

➤ Cena 14

Mandrake e Bebel estão na praia, onde a personagem está surfando. O advogado veste paletó e a garota, pequenos trajes.

Episódio 6 – “Atum Vyzcaia”

Exibição: 20/11/2005

Reprise: 22/11/2005, 12/2/2010

➤ Cena 15:

Mandrake apresenta a “Teoria da argola”, em que associa o apetite sexual feminino ao tamanho e uso dos brincos. Uma montagem com diferentes mulheres que usam argola traduz o discurso verbal em discurso visual.

Episódio 7 – “Kolkata”

Exibição: 11/12/2005

Reprise: 13/12/2005, 19/2/2010

➤ Cena 16:

O especialista em *Kama Sutra*, mestre Kolkata, tenta iniciar Berta na prática. Mandrake interrompe.

➤ Cena 17:

No Bar do Zé, o grupo de advogados está reunido. Marcelo está feliz e demonstra euforia, reação que é interpretada por Zé Carlos como sentimento próprio do universo feminino. Marcelo está contente porque ganhara um convite para uma inusitada festa, com forte teor sexual.

Episódio 8 – “Amparo”

Exibição: 18/12/2005

Reprise: 20/12/2005, 26/2/2010

➤ Cena 18:

Berta se descobre grávida

Episódio 9 – “Brasília”

Exibição: 18/11/2007

Reprise: 26/2/2010, 5/3/2010

➤ Cena 19:

Berta informa aos prantos que fará aborto para preservar sua relação com Mandrake.

3.3 FORMAS DE INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

Uma amostra da recepção do público que acompanhou a série foi obtida por meio da rede social Orkut²¹, ferramenta criada em 2004 e gerenciada pelo grupo empresarial Google²². Com grande repercussão no Brasil²³, seu objetivo é ajudar seus membros a conhecer pessoas e manter relacionamentos. Existem duas formas para participar da rede, por meio de perfil ou das comunidades. Os perfis são espécies de páginas pessoais dos usuários que se cadastram no *site*, podendo conter fotos, vídeos e outras informações personalizadas. As comunidades são criadas pelos usuários a fim de agregar grupos de pessoas que se identificam com determinados tipos de temas e assuntos. Elas funcionam como fóruns, com tópicos e mensagens. Dessa forma, a configuração visual da página de cada perfil de usuário traz basicamente um quadro com a relação de todos os amigos e um outro com a relação das comunidades das quais é participante, com seus respectivos *links* de acesso.

Existem milhares de comunidades, com temas diversos. Para participar, é necessário ter sua solicitação aprovada pelo administrador. Elas são gerenciadas por indivíduos conhecidos como moderadores, que, entre outras funções, deleta tópicos considerados ofensivos, permite a entrada de novos membros e proíbe a permanência de outros. As comunidades podem ser públicas ou privadas. As primeiras permitem o acesso do seu conteúdo para não-membros; as privadas são abertas apenas para os sócios.

²¹ Disponível em: <www.orkut.com>. Acesso em: 2 fev. 2010.

²² Disponível em: <www.google.com.br>. Acesso em: 2 fev. 2010.

²³ O Orkut é uma das redes sociais mais populares do Brasil. Dados do *site* oficial apontam a liderança brasileira entre os países com maior número de usuários. O Brasil detém 50,60% de participação, seguido da Índia (20,44%) e Estados Unidos (17,78%). Disponível em: <www.orkut.com>. Acesso em: 2 fev. 2010.

A comunidade “Mandrake” foi criada em setembro de 2005, é aberta para não-membros e conta com 3.510 associados. De um universo de 659 membros, cujos perfis estão visíveis no quadro de sócios da comunidade, 515 são homens. Os 144 restantes são mulheres e outros (perfis aos quais não se pode atribuir um gênero). Entre os badalados do fórum, estão os tópicos “Fixos para download”, “Frases que ficaram”, “Mandrake terá continuação”, “Quiz mandrake”, “Berta ou Bebel”, “Kd a Bebel?” e “Ajude a identificar as gatas de Mandrake”.

4 A SÉRIE *MANDRAKE*

A série *Mandrake* ia ao ar às 23h de domingo, pelo canal pago HBO, entre os anos de 2005 e 2007. A produção foi dividida em duas fases, que compuseram uma primeira temporada. Em 2005, foram exibidos os oito primeiros capítulos e, em 2007, os cinco últimos, com cinquenta minutos cada um. Realizada pela produtora brasileira Conspiração Filmes, a ficção televisiva é uma adaptação livre da obra do escritor Rubem Fonseca. Coube a seu filho, José Henrique Fonseca, a direção geral. Diferentes profissionais assinaram roteiro e direção dos episódios.

A HBO Latin America transmitiu a série na América Latina e nos Estados Unidos. A Fox Crime, canal inteiramente dedicado a séries de crime, investigação, mistério e *noir*, transmitiu para Portugal. A ficção foi indicada ainda ao prêmio Emmy Internacional de Melhor Série Drama²⁴ em 2006 e 2008.

A série *Mandrake* foi rodada na íntegra em película 16mm, com investimento total de US\$ 4 milhões. Dos treze episódios, três são adaptações diretas da obra do escritor Rubem Fonseca: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”, “Viveca” e “Eva”, inspirados, respectivamente, nos contos *O caso de F.A.* (1969), *Dia dos namorados* (1975) e *Mandrake* (1979). Os demais foram livremente inspirados nos livros *A grande arte* (1983) e *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* (1997).

A trama traz o personagem-título Mandrake, cujo nome de batismo é Paulo Mendes. Interpretado por Marcos Palmeira, ele é um advogado criminalista que transita entre o submundo do crime no Rio de Janeiro e a alta sociedade resolvendo casos de chantagem e extorsão. Suas relações afetivas são marcadas pelo desejo de sedução e de prazer erótico e sexual. Como define o narrador do episódio de apresentação da série, “Mandrake é um homem de muitas mulheres e poucos amigos, suas principais armas são a esperteza e a sedução”²⁵.

Esse traço de personalidade é também destacado por um dos diretores da série, o músico e cineasta Tony Bellotto: “Ele tem as características de um típico carioca: é um *bon vivant* e amante das mulheres. Uma das características principais do Mandrake é que ele é um mulherengo”²⁶. Evidencia-se, dessa forma, a importância da cidade do Rio de Janeiro na

²⁴ Maior evento internacional de premiação de produções televisivas.

²⁵ Retirado do episódio especial sobre os bastidores da série, exibido em 18/11/2007, pela HBO.

²⁶ *Idem*.

narrativa de *Mandrake*, cujo fio condutor são as referências cotidianas no ambiente diegético da série. Nesse sentido, as imagens femininas funcionam como uma ancoragem à imagem urbana do Rio de Janeiro difundida pelos meios de comunicação.

Quando a cidade entra em cena, não existe cenário sem ação. Os personagens, especialmente o protagonista, revelam-se nas mínimas ações cotidianas, como no ato de pegar um táxi, enquanto da janela observam o Aterro do Flamengo; na saída dos alunos da escola ou no trajeto do ônibus. O diretor da série, José Henrique Fonseca, traduz esse espírito:

Não é uma série bairrista. O Rio de Janeiro é o lugar que esse cara mora. Ele mora no centro de Copacabana, na praia do júnior, esquina com Avenida Atlântica. Então é um personagem completamente inserido na sua cidade. A cidade tem uma participação tão importante quanto a música da série.²⁷

Para explorar imagens da cidade do Rio de Janeiro, o seriado conta com poucas cenas de estúdio e muitas externas. Ao todo, foram realizadas mais de 300 locações, com destaque para as tomadas feitas quase na totalidade com câmera na mão. De acordo com o diretor José Henrique Fonseca, a opção em não utilizar tripé foi uma maneira de confundir o ponto de vista da câmera com o ponto de vista do protagonista. A narração *em off* é mais um recurso para marcar o posicionamento do personagem principal diante das situações por ele vivenciadas.

Dentre as imagens da cidade em circulação, tem destaque aquelas que trazem o Centro e a Zona Sul, lugares já configurados como sinônimos de mulheres bonitas e corpos trabalhados e bronzeados. O ator e protagonista Marcos Palmeira é quem confirma essa hipótese: “A série tem sexualidade com muita sensualidade. E é a cara do Rio de Janeiro, o Brasil é um país quente, nós somos um povo sexual.”²⁸

A produção das duas fases mobilizou uma equipe de 500 pessoas, entre elenco, produtores, diretores, roteiristas e técnicos. Para realizá-la, foram viabilizados recursos via artigo 39 da lei da Ancine, que estabelece que as programadoras internacionais de TV por assinatura podem descontar até 3% do valor do imposto de renda para investir em produções de conteúdo nacional.

Os roteiros são assinados por José Henrique Fonseca, Felipe Braga, Tony Bellotto, Cláudia Tajés e Cláudio Torres. Na primeira fase, os episódios foram dirigidos por José Henrique Fonseca, Arthur Fontes, Carolina Jabor, Cláudio Torres, Lula Buarque de Hollanda e Toni Vanzolini. Na segunda fase, todos os episódios foram dirigidos por José Henrique Fonseca e André Barros.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

A produção foi rodada com recursos do cinema *noir*. O crítico Jean-Pierre Chartier publicou, em 1946, na revista *La revue du cinema*, os elementos básicos do gênero: “A narração na primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens” (*apud* MATTOS, 2001, p. 12-13). Na ficção seriada, a maioria das cenas foi rodada à noite, com luz artificial. A fotografia do Rio de Janeiro foi escurecida para realçar os efeitos de sombra e luz nas imagens, assim como os cenários, que adquirem um tom sóbrio.

A maioria dos episódios começa com um cliente que chega ao escritório dos sócios Mandrake e Wexler com um problema que não pode contar a ninguém. Necessariamente, os casos desenvolvem-se em ambientes que exploram o universo lascivo de prostitutas e travestis ou o universo sombrio dos chantagistas, oportunistas e golpistas. Não obstante, é comum o advogado simpatizar com esses tipos, revelando desapego às normas e convenções sociais. Da mesma forma, não raro, Mandrake usa da ironia para desfazer seus ricos e colunáveis clientes, embora seja competente a ponto de nunca ter deixado um caso sem solução. Para isso, cobra caro, mas garante resultados rápidos e sem o envolvimento da polícia.

4.1 CRIADOR E CRIATURA

Mandrake, personagem mais popular do escritor Rubem Fonseca, surgiu pela primeira vez na ficção literária no conto *O caso de F.A.*, publicado em 1969 no livro *Lucia Mcartney*. Em 1975, o personagem voltou à narrativa do escritor no conto *Dia dos Namorados*, do livro *Feliz ano novo*. Quatro anos depois, o livro *O cobrador* (1979) foi lançado com o conto *Mandrake*. Até então personagem de narrativas curtas, em 1983, o detetive ganhou o protagonismo literário no romance *A grande arte*. Mandrake aparece ainda no livro *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* (1997) e no livro *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* (2005).

A primeira adaptação para o meio audiovisual aconteceu em 1983, com o episódio *Mandrake*, concebido para o programa de televisão “Quartas Nobres”, da Rede Globo. Em 1992, o personagem ganhou popularidade com a adaptação homônima para o cinema do livro *A grande arte*, realizada pelo diretor Walter Salles.

Na literatura, o personagem Mandrake foi crescendo ao longo do tempo, amadurecendo a cada nova história. Embora seja correto afirmar que o personagem não

nasceu pronto, consolidando traços de sua personalidade gradativamente, grande parte de suas características mais marcantes já podia ser identificada no seu conto de estreia, como observa Barros (2007, p. 62):

No conto “O caso de F.A.” (1969) estavam lá os traços fundadores de sua personalidade e de seu universo: o cinismo, a disposição para “amar” várias mulheres, o hábito de consumir vinhos e charutos finos, a habilidade para lidar com classes sociais com diversos níveis sociais.

No conto inaugural, Rubem Fonseca apresenta o sócio judeu do escritório, L. Waissman – mais tarde substituído pelo também judeu Leon Wexler –, e o policial Raul, personagens incorporados ao universo de *Mandrake*. Neste texto, o protagonista é descrito com mais rudeza e menos sofisticação do que o protagonista dos últimos livros. Nenhuma das mulheres com as quais se envolve tem a elegância das amantes que contabilizou contos mais tarde, e a bebida que costuma tomar são vinhos baratos comprados em supermercado. O hábito de jogar xadrez foi trazido pela personagem Berta Bronstein, a namorada “oficial”, que apareceu no conto *Mandrake* (1979).

Uma judia inteligente e refinada, de personalidade forte, que, ao que parece, introduziu na vida dele atividades mais cerebrais, a exemplo do jogo de xadrez. A convivência com ela parece também ter refinado os hábitos de consumo e comportamentais de *Mandrake*” (BARROS, 2007, p. 64).

Estudiosos da literatura de Rubem Fonseca, como Barros (2007) e Vidal (2000), apontam semelhanças entre *Mandrake* e o detetive Philip Marlowe, criação do escritor Raymond Chandler. Ambos compreendem o protagonista brasileiro como um duplo do detetive americano. “Como o detetive Philip Marlowe, esse primeiro herói de Fonseca é um solitário confinado ao espaço exíguo entre duas desordens: a violência dos marginais e a violência legalizada” (VIDAL, 2000, p. 96). Sem dúvida, as referências ao herói americano não são raras na ficção do escritor brasileiro. O último parágrafo do conto *Mandrake* (1979), por exemplo, traz títulos de três livros de Chandler: “Coloquei-a num táxi. Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. **Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono.** Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa.” (FONSECA, 1999c, p. 550, grifo nosso). As expressões sublinhadas são os títulos dos romances *Farewell, my lovely* (1940), *The long goodbye* (1953) e *The Big Sleep* (1939).

A atmosfera em que se desenrolam as histórias também é parecida. Ambos os escritores trazem para suas narrativas elementos do gênero *noir*. Raymond Chandler é um dos representantes mais expressivos desse tipo de literatura. Das suas páginas, pulula o detetive

moderno, que se distancia daquele encontrado na narrativa clássica policial. As histórias tornam-se mais dinâmicas, a narrativa, antes contada em forma de memória, passa a ser narrada em primeira pessoa. O detetive moderno, por ser um homem comum, enfoca os crimes a partir do seu contexto social. No clássico policial, o detetive é um intelectual que faz parte das classes sociais mais privilegiadas.

O ambiente *noir* é quase sempre urbano: o submundo das cidades, suas ruas escuras e molhadas no meio da noite. As narrativas do gênero se passam em uma face obscura das metrópoles em cujos becos labirínticos e apartamentos claustrofóbicos encontram-se toda a psicose, todo o medo e a angústia dos seus habitantes. Qualquer recanto é ameaçador; nem mesmo dentro dos seus próprios lares homens e mulheres estão isentos do crime e da brutalidade (BARROS, 2007, p. 32).

Embora Mandrake seja advogado e não detetive, seus casos profissionais são conduzidos pela investigação e pela busca de pistas. Na ficção audiovisual produzida para o canal fechado HBO, Berta Bronstein faz uma provocação quanto à forma de condução dos casos do namorado. A cena faz parte do episódio de estreia “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”. A ação se passa na sala do apartamento de Mandrake. Berta simula dormir no sofá. Na mesa ao lado, o protagonista conversa com o policial Raul sobre seu mais recente caso. Raul informa que levantou a ficha dos envolvidos e alerta sobre as práticas violentas com que eles tratam os inimigos, que inclui tortura e homicídio. Berta levanta-se do sofá e pergunta: “Você vai pegar esse caso, Mandrake? Pensei que você fosse advogado”. Para Barros (2007), o lado detetivesco do personagem é a manifestação de uma faceta mais popular, das ruas, de quem vive em contato com a miséria que cerca as grandes metrópoles. Por outro lado, sua metade “advogado” estaria representada nas citações literárias que costuma fazer, no gosto por artigos luxuosos, na inteligência usada para desvendar seus casos.

Do ponto de vista da composição do personagem, Mandrake saiu das histórias em quadrinhos, da literatura e do cinema. Na arte sequencial, Mandrake é um famoso mágico criado pelo roteirista norte-americano Lee Falk, em 1934. Mestre do ilusionismo, o personagem dos quadrinhos detinha um poder de hipnose instantânea, além da elegância, sedução e virilidade como traços de sua personalidade. As altas doses de erotismo do Mandrake de Fonseca derivam também dos filmes *noir* clássicos, nos quais as personagens femininas “são pintadas com as cores fortes da *femme fatale*, a perigosa traidora, sempre pronta para desgraçar a vida do homem, incautamente por ela seduzido” (BARROS, 2007, p. 32). Etimologicamente, o nome Mandrake deriva de mandrágora²⁹, uma planta cujas frutas e

²⁹ Em inglês, *mandrágora* é traduzido por *mandrake*.

folhas têm supostos poderes afrodisíacos. Qualidade que justificaria a habilidade em seduzir as mulheres que cruzam o seu caminho.

O personagem Mandrake adaptado para a narrativa seriada televisiva trouxe algumas características do seu duplo literário. Isso não quer dizer que os diretores da série tenham buscado a fidelidade ao original, mas que as opções e escolhas feitas pela produção audiovisual preservaram traços próprios do universo do escritor Rubem Fonseca. Observa-se a presença desses traços tanto na composição do protagonista como na forte presença dos signos urbanos na narrativa audiovisual. Assim como no texto literário, as tramas desenvolvidas na tela de televisão são mediadas pela experiência urbana da cidade do Rio de Janeiro. É neste espaço onde as identidades das personagens são construídas e reveladas em flagrantes cotidianos e nos pormenores do dia a dia, como no ato de deslocar-se pela cidade entre os locais de moradia, lazer e trabalho.

Para Figueiredo (2003), a intimidade da literatura de Rubem Fonseca com o audiovisual decorre da busca do escritor em diluir fronteiras entre as linguagens por meio de tensionamento do próprio código verbal. É o que acontece no conto *Zoom*, que integra o livro *Lucia McCartney* (FONSECA, 1999a). A partir do título, o escritor direciona o olhar do leitor para o obturador de uma câmera fotográfica. Frases soltas funcionam quase como a descrição de um roteiro para uma sessão de fotos. Por meio das frases, o narrador-personagem focaliza seu olhar em um ou outro ponto, já que o enredo desenrola-se em vários planos:

Surge a tia. Desconfia dos homens, carrega pão para os patos, os olhos se arregalam, as sobrancelhas articulam-se “quem é esse rapaz?”. Dentes muitos brancos, talvez verdadeiros, uma berruga no nariz, astuta. A tia, Rosa. Regina, a gringa doida. “Até logo, então”, estico a mão. Rosa sai correndo em direção ao lago, eu atrás dela, “até logo”, esticando a mão, ela se apressa, Regina fica. Rosa stop, rosto pegando fogo, sua e suspira: “tão moça e tão bonita!”. Novamente sai correndo, eu também, preso no segredo, seus peitos na blusa de seda azul balançam, noto que ela está de calças compridas cor de rosa. Dá pão aos patos como se estivesse apedrejando (FONSECA, 1999a, p. 343).

As informações são inúmeras e vêm fragmentadas. O leitor volta-se para o código verbal e é ofuscado pelo olhar arregalado da tia assustada. A narrativa acompanha o ritmo frenético do olhar do narrador, que, tal como uma câmera, enquadra personagens, destaca cenários e aproxima objetos em *closes*.

A apreensão da obra do escritor Rubem Fonseca deve ser precedida, portanto, por uma postura dialógica, amparada pela noção de intertextualidade. As vozes que dialogam e polemizam no escopo de seus textos são múltiplas e de naturezas diversas. Seus textos são

permeados por personagens saídos de clássicos da literatura universal, em referências que vão do nome a citações parafraseadas pelos anti-heróis que povoam sua ficção. Churchill, Sartre, Rui Barbosa e Guimarães Rosa são alguns dos que ora batizam, ora emprestam “pensamentos imperfeitos” aos personagens de Rubem Fonseca.

O texto do escritor prima pela riqueza de detalhes com o objetivo de realizar uma radiografia da sociedade na qual personagens e protagonistas estão submersos. Para tanto, indivíduos marginalizados assumem o protagonismo literário e descem até os guetos para revelar um mundo urbano mediado pelo consumismo e pela repressão ideológica. Aspectos que varrem seus livros, sejam contos ou romances.

A dissolução dos valores humanos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, as esferas institucionais, o romantismo nostálgico do detetive, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 (FIGUEIREDO, 2003, p. 44).

A quebra do paradigma emissor/receptor é uma busca do autor. Rubem Fonseca convoca constantemente seus leitores a participarem do enredo desenovelado. Essa postura deixa-se entrever em algumas atitudes recorrentes: os cenários de seus textos são fiéis à configuração geográfica da metrópole fluminense, sua narrativa é telegráfica, o discurso é instantâneo e a violência retratada em seus livros é a mesma encontrada nas páginas policiais e na realidade do cotidiano carioca.

4.2 PERSONAGENS DA FICÇÃO SERIADA

- **Mandrake** (Marcos Palmeira): Nascido Paulo Mendes, é o protagonista da série. Tem 35 anos.
- **Leon Wexler** (Luís Carlos Miele): Sócio de Mandrake e antigo sócio de seu pai. É um judeu de 70 anos, solteiro e sem filhos, que desenvolveu uma relação paternal com Mandrake.
- **Dona Marisa** (Ilka Soares): Antiga secretária do M&W Advogados, escritório de Mandrake e Wexler.
- **Raul** (Marcelo Serrado): Amigo de infância e de faculdade de Mandrake, é um policial que ocasionalmente ajuda Mandrake a solucionar os casos.

- **Bebel** (Erika Mader): Amante de Mandrake, costuma ajudá-lo a resolver seus casos.
- **Berta Bronstein** (Maria Luísa Mendonça): Namorada de Mandrake, 35 anos, é judia, bonita e bem-sucedida.
- **Verônica** (Virgínia Cavendish): Secretária de Mandrake e de Wexler, também tem participação na resolução dos casos do protagonista.
- **Junior** (Marcelo Adnet): Advogado recém-formado, é o mascote da turma.
- **Zé Carlos** (Edgar Amorim): Advogado, amigo de Mandrake.
- **Marcelo Pereira** (Maurício Gonçalves): Advogado, negro, amigo de Mandrake.
- **Flávia Guimarães** (Malu Galli): Advogada, lésbica, amiga de Mandrake.

4.3 CORPO, SEXUALIDADE, DESEJO E EROTISMO NA SÉRIE *MANDRAKE*

Não é novidade a exploração de temáticas associadas à sexualidade humana e a atos sexuais³⁰ pelos meios de comunicação. No livro *História da sexualidade: a vontade de saber*, Foucault (2007) constrói uma economia geral do discurso sobre o sexo como forma de perceber a lógica que rege a produção de saberes que giram em torno dele. De acordo com o autor, houve, na linha evolutiva da história, uma explosão discursiva sobre o sexo com o intuito de controle e vigilância do exercício da sexualidade. A partir do século XVIII, diferentes instituições, como a medicina, a psicanálise, a instituição religiosa, o Estado – com as taxas de natalidade e a economia política da população – e, mais recente, os meios de comunicação, contribuíram para a multiplicação dos discursos sobre o sexo como forma de estabelecer padrões de funcionalidade e utilidade.

Através de tais discursos multiplicam-se as condenações judiciais das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma de desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizado todos os desvios possíveis, organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos (FOUCAULT, 2007, p. 43).

Instaurava-se a partir desse período uma forma muito particular de poder disciplinar que gerava uma sensação de constante patrulhamento por meio do controle do corpo, de modo

³⁰ Tomando como base Foucault, neste trabalho, sexualidade vai além do ato sexual, por envolver aspectos subjetivos, como a construção dos desejos e das relações sociais.

a mantê-lo dócil e produtivo. Decorre daí o “dispositivo da sexualidade”, conceito forjado pelo autor para designar o conjunto de práticas e discursos produzidos pelas instituições que concorrem para a normatização da sexualidade na sociedade. Esse dispositivo institui o sexo como a verdade maior sobre o indivíduo, uma vez que cria mecanismos de controle da carne, dos corpos e dos prazeres. A essas reflexões o autor acrescenta as relações de poderes que incidem no campo da sexualidade e que atuam de forma dinâmica por nem sempre apresentar uma clara dualidade entre opressor e oprimido. O poder atua de forma periférica e está presente nas relações familiares, nas relações de trabalho, nas instituições. Dessa forma, um indivíduo pode exercer poder em uma esfera e ser submetido à sua ação em outra. O lugar de articulação do poder seria, pois, o discurso, que demarca lugares de fala e de autoridade, ajusta padrões de valores e modelos de conduta que permitem a inclusão social ou o pertencimento a um grupo.

Portanto, para compreender a produção discursiva em torno do sexo, é fundamental localizar tanto os atores envolvidos, como as estratégias discursivas e representacionais que instituem essas relações. Nessa investigação, interessa saber quem fala sobre sexo, os lugares e o ponto de vista de que se fala, as instituições que o incitam e os modelos representacionais que o cercam. “Por que se falou da sexualidade e o que se disse? Quais os efeitos de poder induzidos pelo que se dizia? Por que as relações entre esses discursos? Que saber se formava a partir daí?” (FOUCAULT, 2007, p. 17).

Justamente por estar intimamente ligada aos discursos e práticas em circulação, a sexualidade humana nunca assume um padrão único ou singular, ao contrário, ela assume diferentes formas em sociedades específicas ao longo do tempo. É, portanto, um fenômeno histórico produzido na e pela cultura, transversalizada por dinâmicas de gênero e marcas identitárias.

Expandindo essa reflexão, pode-se afirmar que na sociedade ocidental contemporânea, a explosão discursiva em torno do sexo faz deste um marcador identitário, sobretudo porque é no corpo biológico onde essas marcas produzem significados. A proliferação de imagens e discursos sobre o sexo gera corpos biológicos, sexualidade e práticas sexuais, instâncias que produzem diferenças, polaridades e padrões de vivências sexuais.

Ao analisar os discursos produzidos sobre o dispositivo da transexualidade, Berenice Bento (2006) formula uma hipótese para a economia geral do sexo, com o intuito de desconstruir determinismos biológicos na definição da identidade sexual do indivíduo. Na sua pesquisa, ela chama a atenção para a afirmação corrente de que os transexuais odeiam seus corpos baseada na premissa de que, ao optar por uma identidade que não corresponde ao seu

sexo biológico, a reação natural (e esperada) do transexual seria de repulsa pelo corpo biológico. Para a autora, essa proposição é metonimicamente insidiosa por tomar a parte (as genitálias) pelo todo (o corpo). “A genitalização da sexualidade é um dos desdobramentos do dispositivo da sexualidade que faz coincidir sensações com determinadas zonas corporais, reduzindo o corpo a zonas erógenas, em função de uma atribuição assimétrica do poder entre os gêneros” (BENTO, 2006, p. 199).

A crítica à genitalização da sexualidade, no entanto, não pretende desconsiderar ou negar as diferenças biológicas que cercam os sexos, mas questionar as redes de sentidos que tentam definir o indivíduo por seus órgãos sexuais. A partir dela, busca-se interpretar os mecanismos de atuação do poder envolvidos nas relações de gênero.

Existem muitas formas de fazer-se mulher ou homem, embora seja preciso reconhecer que as possibilidades de viver prazeres e desejos corporais não estão livres de marcos regulatórios, são “sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente. Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas” (FOUCAULT, 2007, p. 9).

Nesse sentido, a sexualidade humana não pode ser vista apenas como uma questão pessoal, uma vez que é construída dentro de um terreno sociopolítico passível de intervenções e controle ao longo da existência. A vivência da sexualidade é iniciada ainda quando criança, sempre em função do seu sexo biológico. Tal prática implica o estabelecimento de padrões que vão orientar a conduta da criança até a fase adulta, constituindo-se, em última instância, em referências para a constituição psíquica do indivíduo.

Guacira Lopes Louro (2007, p. 11) pontua que reconhecer o caráter social e político que rege a sexualidade humana é, antes de tudo, confrontar a ideia de que a sexualidade é algo que homens e mulheres possuem naturalmente e que vivem universalmente da mesma forma. Ao associar a sexualidade apenas ao corpo enquanto materialidade, despreza-se o fato de que a sexualidade envolve discursos, representações, fantasias e até mesmo convenções. Além disso, desconsidera-se que a inscrição dos gêneros nos corpos é acionada por meio da cultura, que atua modelando prazeres e desejos no interior de relações definidas pelo poder.

Como ponto de partida, tem-se também a noção de Jeffrey Weeks, que reconhece o corpo como local da sexualidade sem, no entanto, descartar os aspectos subjetivos e simbólicos que envolvem essa dimensão. O autor compreende a sexualidade como “descrição geral para a série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas” (WEEKS, 2007, p. 43), permitindo pensar a sexualidade como uma construção social, ou ainda uma invenção histórica, cujos sentidos a ela atribuídos estão umbilicalmente ligados a situações vivenciadas pelo indivíduo. Daí porque cada pessoa vive

sua sexualidade de forma diferente, embora os discursos em circulação tentem padronizá-la, regulá-la e fixá-la em termos únicos.

A abordagem de Weeks tenta dar conta da dimensão prática que ele atribui à história da sexualidade e do corpo. Essa dimensão tem o componente indissociável do presente e do real em sua constituição, ao mesmo tempo em que carrega marcas impressas pela história. O autor opõe-se, assim, à visão essencialista sobre a sexualidade e o corpo, “que tenta explicar as propriedades de um todo complexo por referência a uma suposta verdade ou essência interior” (WEEKS, 2007, p. 43).

Em suma, as leituras de Weeks aproximam-se das formulações de Foucault na medida em que promovem uma crítica aos discursos que reduzem o corpo e a sexualidade a categorias explicativas, a exemplo de conceitos que buscam dizer o que o sexo é e como deve ser exercido. Nessa esteira, o autor rechaça a ideia de que o impulso sexual (desejo) tem como destino corpos específicos ou que pode ser reduzido à mera sensação fisiológica e percebe o desejo como resultado também de uma construção histórica. Atos sexuais fisicamente idênticos, por exemplo, podem assumir significados diversos dependendo de como são compreendidos em diferentes culturas e períodos:

[...] só podemos compreender as atitudes em relação ao corpo e à sexualidade em seu contexto histórico específico, explorando as condições historicamente variáveis que dão origem à importância atribuída à sexualidade num momento particular e apreendendo as várias relações de poder que modelam o que vem a ser visto como normal ou anormal, aceitável ou inaceitável (WEEKS, 2007, p. 43).

São muitas as relações de poder que atravessam a sexualidade. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o poder atua sobre o corpo quando a ele agrega um sexo, tornando-o um corpo sexuado. Isso porque, ao tomar um corpo como feminino ou masculino, o poder cria rótulos e categorias que enquadram as experiências sexuais e afetivas. Uma consequência dessa estrutura binária que partilha o mundo em dois grupos é a instituição da heterossexualidade como norma.

Isto não significa que o corpo humano não exista de forma sexuada, com um aparelho genital dado. O que o poder cria é outra coisa: é a importância dada a este fator corporal, é o sentido que se lhe atribui de revelador, de catalisador da essência do ser e da identidade do indivíduo. Estamos falando assim do sexo-significação cuja constituição em discurso e imagens é criada pelo próprio discurso e as representações nele contidas. O sexo-discurso produz corpos aos quais se atribui um sexo-significação de forma binária e normatizadora, em torno da reprodução – o dispositivo da aliança- e em sexualidades diversas que não cessam de se referir ao sexo “originário”, o

reprodutor (SWAIN, s/data, p. 9).

Oportuna a observação da autora sobre o surgimento de sexualidades diversas, traço marcante da contemporaneidade. Corroborando com ela, ao historicizar sobre o surgimento do termo “heterossexualidade”, Weeks (2007) revela que sua origem foi uma tentativa de definir a “homossexualidade”. Os dois termos teriam sido usados pela primeira vez em 1869, pelo escritor austro-húngaro Karl Kerbeny, que tencionava inserir na pauta da política da Alemanha o tema da reforma sexual. Naquele contexto histórico, tentava-se definir a homossexualidade como uma variante da sexualidade, evocando-se a heterossexualidade como o referente conceitual. Os termos foram difundidos no final do século XIX e início do século XX, consolidando a institucionalização da heterossexualidade como norma. Esse percurso demonstra que, desde as primeiras formulações, a anatomia do corpo vinculava-se às práticas sexuais. “A escolha do objeto heterossexual estava estreitamente ligada ao intercuro genital” (WEEKS, 2007, p. 63).

Em grande medida, o desdobramento da heterossexualidade compulsória, resultante da divisão sexuada do mundo em termos biológicos, apreende o feminino como apenas “o outro” do masculino, fundando os alicerces do eixo reprodutivo que regula as relações de gênero. Swain chama a atenção para os discursos que transformam o corpo da mulher em um sexo, tais como “o homem tem um sexo, a mulher é um sexo”. “Nesta afirmação, o corpo é obscurecido pela identidade de gênero, numa dupla acepção em que o masculino se desdobra em sexo, e o feminino nele se cristaliza” (SWAIN, s/data, p. 1).

Judith Butler (2007) acrescenta a essa discussão a problematização do binômio sexo/gênero, no qual o gênero seria construído. Como explica, as normas que regulam o “sexo” trabalham de forma performativa para materializar tanto o sexo do corpo como a diferença sexual que dá origem ao imperativo heterossexual. Para ela, não se pode perceber o gênero puramente como uma dimensão cultural que se manifesta em um suporte material, no caso, o corpo. Caso contrário, o gênero seria tão simplesmente uma interpretação do sexo biológico ou seu significado social. No processo performativo, o indivíduo, em busca de uma coerência, cria para si uma identidade ficcional.

No seriado *Mandrake*, o corpo feminino é um *locus* de sensualidade, erotização e sedução, sendo ele o lugar onde se inscreve a sexualidade e onde se expressam as identidades de gênero. O exercício da sexualidade revela a forma como os significados são atribuídos ao encontro sexual, gerando sentidos que resultam nas diferenças de corpos e nas diferentes posições identitárias.

Nesse sentido, percebe-se no desenvolvimento da trama a importância do corpo sexualizado, compreendido como um corpo que significa por meio da sua sexualidade, como princípio norteador das relações de gênero.

O corpo deve ser entendido como um objeto histórico impregnado de sentidos e marcas enunciativas que vão além da sua materialidade. Como indica Goellner (2005), no ensaio *A produção do corpo cultural*, a desnaturalização do corpo revela as diferentes marcas que incidem sobre ele em determinado tempo histórico, tais como espaços, conjunturas econômicas, valores e grupos sociais. Daí porque não se pode dizer que o corpo é algo dado *a priori*.

O corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoantes ao desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz (GOELLNER, 2005, p. 28).

Dessa forma, a narrativa audiovisual atribui significados culturais e sociais aos corpos em circulação, perceptíveis a partir das roupas que os vestem, dos acessórios que os adornam, das imagens que deles se produzem.

Butler sublinha que a materialidade do corpo vai além da sua natureza física, pois aquilo que o diferencia morfológicamente está embebido de regras, normas e valores socialmente significados. “O sexo é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pela qual ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2007, p. 155).

A análise dos fragmentos filmicos tomados para decupagem e estudo demonstrou, dentro do suporte das corporalidades, três vertentes de corpos presentes na narrativa, descritas a seguir.

4.3.1 Corpo desejado

Duas imagens complementares e não-excludentes projetam-se a partir do “corpo desejado”. A primeira delas refere-se ao corpo feminino, focado na juventude e valorização da forma física, difundido pela mídia como um ideal a ser perseguido por mulheres. A aparência cria dessa forma padrões físicos de corporalidades estimulados, em grande medida, por

personalidades midiáticas, como atrizes e modelos que, lançadas à condição de celebridades, apresentam-se como padrões de beleza invejável e desejável. É, portanto, um corpo sem marcas, como rugas, estrias, celulites e sem excessos de gordura. Roupas, cores e acessórios funcionam como uma espécie de embalagem cuja função é valorizar detalhes anatômicos; fragmentos corporais dotados de sensualidade.

A representação das mulheres desejáveis é marcada pela exibição do corpo como emissário de prazer e sedução. Falar em emissário é reconhecer que existe um destinatário, nesse caso, o sujeito masculino. Tem-se assim o segundo sentido atribuído ao “corpo desejado”, compreendido como aquele destinado ao olhar masculino, servindo-lhe ao consumo visual. A nudez ou a seminudez configura-se em um recurso utilizado na representação dessa categoria, com ênfase na sensualidade associada ao ato de despir-se. Toma-se para análise desta categoria as personagens femininas Berta Bronstein, interpretada pela atriz Maria Luiza Mendonça, as personagens anônimas e a personagem Bebel, vivida por Érika Mader.

4.3.2 Corpo coroa

Entende-se por “corpo coroa” aquele cujas marcas do tempo evidenciam-se na dimensão material do corpo humano, produzindo significados ao processo de envelhecimento. Observa-se que, na produção audiovisual, a velhice é representada como um momento de perda do capital físico. Essa forma de representação resulta de uma leitura biologizante do corpo humano na qual se atrela o corpo feminino ao seu aparelho reprodutor.

Compreendendo-o como um objeto histórico e cultural, o corpo funciona como o espelho de um determinado tempo. No século XXI, o corpo jovem e musculoso, construído pelo consumo e pela indústria do entretenimento, apresenta-se como representante da sociedade contemporânea. Nesse contexto, há um esforço de deslocamento do corpo envelhecido pelos poderes disciplinadores que, a um só tempo, o afastam do corpo ideal e o excluem do meio social, forjando uma identidade do idoso em que a expressão da velhice corresponde tanto ao declínio da atividade produtiva como da atividade sexual.

Desta forma, o olhar midiático da série também exclui: conduz para a invisibilidade e para o silenciamento corpos femininos que não se configuram dentro de um único padrão estético de beleza – no caso do seriado, o corpo envelhecido. A discussão desta categoria será

realizada a partir da análise de duas personagens femininas: uma secretária idosa e uma jovem secretária, procedimento que possibilita perceber as estratégias de representação que contrapõem o “corpo coroa” ao “corpo desejado”.

4.3.3 Corpo prostituído

O corpo prostituído é aquele inserido dentro da lógica de mercado, em que o desejo e o sexo são os produtos comercializados. Nesse sentido, a exploração da sexualidade da mulher acentua o processo de mercantilização do corpo feminino, reificando-o para o uso e controle dos homens.

Do ponto de vista do poder disciplinador, a prostituição é uma atividade transgressora das normas estipuladas pelo meio social e daquilo que é esperado pela conduta feminina. Enquadrada como uma atividade desviante, tendo a conduta sexual como referência, a prostituição carrega a marca do estigma, extensiva ao indivíduo que a pratica. Nesse sentido, o estigma emerge como um dispositivo de controle utilizado para colocar refreios às identidades desviantes ou a práticas consideradas depreciativas, incutindo nos corpos estigmatizados a sensação de menos valia social.

Submetido às leis da oferta e da procura que regulam todo e qualquer mercado, o valor dos corpos prostituídos é atribuído segundo sua performance física. Os mais valorizados em geral são corpos trabalhados por meio de exercícios físicos e intervenções estéticas, aproximando-os de padrões hegemônicos de beleza. Uma característica que sobressai refere-se à celebração do erotismo em corpos desnudos ou semidesnudos, construídos por meio de formas de sedução, fetiches, vestimentas e adornos.

5 CORPO DESEJADO

A fim de ter em mãos um material significativo e representativo desta categoria, as análises foram focadas nas mulheres que de alguma forma se relacionam com o protagonista Mandrake, personagem que conduz a narrativa seriada. Esta opção se justifica porque fornece indícios sobre como a sexualidade masculina é trabalhada nos episódios, contribuindo para a compreensão do lugar do corpo sexualizado dentro das relações de gênero. As análises serão iniciadas com a personagem Berta Bronstein, namorada oficial do advogado. Na sequência, serão exploradas algumas situações envolvendo personagens femininas anônimas, cujos corpos destinam-se ao prazer visual masculino. Neste tópico, é feita também uma análise sobre a relação entre sexualidade e identidade lésbica. No último tópico, é examinado o corpo desnudo de Bebel, uma das namoradas do protagonista.

5.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BERTA BRONSTEIN

Explicadas as escolhas, toma-se para análise a construção do corpo na protagonista Berta Bronstein (Maria Luíza Mendonça), namorada do advogado Mandrake. Na literatura, a personagem surge pela primeira vez no conto *Mandrake*, que integra a coletânea *O Cobrador*, do escritor Rubem Fonseca, publicada em 1979. A partir daí, tornou-se personagem recorrente na obra do escritor, alcançando seu ápice literário no livro *A grande arte* (1983), quando ganha o protagonismo.

No conto de estreia, Berta Bronstein é uma judia de 35 anos, bonita e sensual. Exímia jogadora de xadrez, a namorada de Mandrake possui humor inteligente e mostra-se inteiramente apaixonada pelo advogado. Uma passagem em especial chama a atenção pela forte conotação sensual dispensada à personagem na literatura de Fonseca (1999b, p. 528):

Berta, os braços levantados, começou a prender os cabelos. O sovaco de uma mulher é uma obra-prima, principalmente se ela é magra e musculosa como a Berta. O sovaco dela também cheira muito bem, quando não tem desodorante, é claro. Um cheiro agridoce e que me deixa muito excitado. Ela sabe disso.

Na ficção levada às telas domésticas, a composição da personagem feminina conserva traços encontrados na literatura. Reservada e de gestos delicados, a namorada de Mandrake possui hábitos refinados e, sempre que aparece em cena, parece estabelecer um contraponto ao submundo dos pequenos delitos, local de trabalho do namorado. Maria Luiza Mendonça encarnou a personagem na primeira fase da série e chegou a participar de um único episódio da continuação, exibida dois anos depois, em 2007. Sua breve participação nesse episódio limitou-se a justificar sua saída da série.

A fim de buscar um quadro de referência que possibilite analisar as questões entre corpo e sexualidade, propósito desta análise, foram selecionadas duas sequências envolvendo os personagens Mandrake e Berta Bronstein.

A primeira sequência examinada foi retirada do episódio “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”, que foi ao ar em 30/10/2005.



Fig. 1 – Berta pratica ioga. Na sequência, ela dorme com Mandrake, que lhe beija a axila.

A cena inicia-se com Berta na academia de ioga. Concentrada, ela movimenta o corpo enquanto Mandrake a observa da porta. Berta usa um traje sóbrio e apropriado para a prática, constituído de uma malha preta solta e camisa da mesma cor, de mangas curtas. A câmera, subjetiva, que realça o ponto de vista do advogado, mostra Berta sentada, exercitando abertura total das pernas. Uma panorâmica percorre toda a sala de aula, culminando com um plano bem próximo da personagem feminina. Mandrake surge em cena com um sorriso contemplativo nos lábios.

A postura de ioga escolhida para sua estreia na trama não foi por acaso. Uma das posturas conhecidas na prática do sexo tântrico, a Chandamaharosana (o grande elixir lunar), depende da abertura das pernas da mulher para que se atinja a penetração profunda³¹. A câmera, portanto, sutilmente, parece conduzir o telespectador para um aspecto que será repetidamente sublinhado mais adiante: a sexualidade da personagem. Mais adiante, no decorrer dos capítulos, o telespectador toma conhecimento de que Berta é adepta do sexo

³¹ Disponível em: <<http://5/www.espacoholistico.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

tântrico e do *Kama Sutra*³². Interessante observar que a sexualidade no tantra é sagrada, percebida como uma manifestação divina. O sexo seria ainda uma forma de fazer circular energia entre os organismos, portanto estaria na ordem do etéreo.



Fig. 2 – Posições do *Kama Sutra*, realçando a posição de passividade da mulher³³.

Em relação ao *Kama Sutra*, identifica-se no decorrer dos capítulos mais uma referência à prática. No quarto episódio da série *Mandrake*, “Yag”, exibido em 20/11/2005, Berta e Mandrake simulam, a pedido dela, algumas posições ensinadas no texto indiano. Na cena em que o ato sexual é por fim consumado, o livro é focado em primeiro plano na cabeceira da cama. Sobre o conteúdo do *Kama Sutra*, Misse, ao discutir o estigma do passivo sexual³⁴, dá relevo a uma passagem do livro:

Vatsya diz que assim é porque as participações no ato, assim como a consciência do prazer nos homens e nas mulheres, são diferentes. As diferenças em tais participações, onde os **homens são agentes** e as **mulheres pacientes**, devem-se à **natureza do macho e da fêmea**, pois de outra forma o agente poderia algumas vezes ser o paciente e vice-versa. E desta diferença nas participações segue-se a diferença na consciência do prazer, pois o homem pensa: ‘esta mulher está ligada a mim’, enquanto a mulher pensa: eu estou ligada a este homem (VATSYA *apud* MISSE, 1981, p. 31, grifo nosso).

Dessa forma, uma das razões que remetem o *Kama Sutra* à personagem feminina pode decorrer da posição de passividade de Berta frente ao namorado. Na narrativa, Berta é aquela

³² Conhecido no mundo ocidental como *Kama Sutra*, o livro é um antigo texto indiano sobre o comportamento sexual humano. *Kama* significa amor, prazer, satisfação. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lZG9qob15-AJ:www.superfreedownloads.net/2007/11/kama-sutra-de-vatsyayana.html+Kama+Sutra+Vatsyayana&cd=10&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&lr=lang_pt>. Acesso em: 20 mar. 2010.

³³ Imagens disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kama_Sutra>. Acesso em: 20 mar. 2010.

³⁴ O livro *O estigma do passivo sexual*, do sociólogo Michel Misse, professor do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), foi publicado há mais de 30 anos e ainda é referência para os estudos de gênero e sexualidade. Nele, o autor discute figuras de retórica encontradas em gírias e palavrões que remetem a uma estigmatização de posições sexuais, designadas por “passivas”.

que espera. E, mesmo quando resolve assumir uma postura independente na relação amorosa, o faz por impulso reativo; ora por vingança, ora para preservar a relação entre o casal.

Esses primeiros signos levam a algumas impressões sobre a personagem. A primeira delas seria o desapego ao sexo efêmero, com a finalidade apenas de prazer corporal. Para os adeptos do tantra, a sexualidade é uma forma de expansão da consciência; transcende, portanto, os limites do seu corpo biológico. Diferente das demais imagens femininas que circulam na cidade do Rio de Janeiro da ficção, a primeira imagem da personagem revela um corpo completamente coberto, ao contrário do seu rosto, sem maquiagem, cuja pele alva é potencializada pela luz clara, contrastando com o preto dos trajes que veste.

Assim, nessa cena, a intenção volta-se para o rosto de Berta, bem como para hábitos e comportamentos que ajudam a compor a personagem. Essa intenção é demonstrada outras vezes na sequência analisada, como será visto adiante.

Dando seguimento à ação, da porta da sala de aula, Mandrake e Berta trocam olhares cúmplices. Um corte leva à cena seguinte. O cenário agora é um restaurante do Clube Marimbas, em Copacabana. O casal conversa.

- **Mandrake (abrindo os dois primeiros botões da camisa):** Eu ainda tenho o cordão que você me deu, ó.
- **Berta (desconfiada):** Sei...
- **Mandrake:** Como é que foi a viagem?
- **Berta (impaciente):** Igual a toda viagem. Boa no início, muito chata no final. Tava cansada: aeroporto, *check in*, *check out*, troca de dinheiro...
- **Mandrake:** Você viaja tanto, Berta...
- **Berta:** É, eu sei, eu acho que deve ser algum tipo de autopenitência, sabe, pra manter a tradição nômade da família Bronstein.
- **Mandrake:** Tá chateada com alguma coisa?
- **Berta (suspiro):** E aí, muitas mulheres?
- **Mandrake:** Nada disso.
- **Berta (irônica):** Hum, como pode o grande fornicador abandonado pelas mulheres?!
- **Mandrake:** É a pura verdade. E você? Conheceu alguém?
- **Berta:** Você tá com ciúme de mim, Mandrake?
- **Mandrake:** Tô.
- **Berta:** É um sentimento muito pequeno para um grande altruísta como você. Posso te fazer uma pergunta? Você me responde com verdade? Você ainda me ama?

Outro corte leva o espectador até o apartamento de Mandrake. Uma iluminação muito fraca revela os amantes na janela da sala. Na penumbra, Mandrake abraça Berta por trás, seu corpo cobre o da namorada, esconde-o. Dela, só percebemos partes, como braços que envolvem o corpo do namorado ou que se erguem para retirar a blusa jogada no chão. O casal tem pressa. A câmera registra em um plano médio os amantes recostados na parede: rostos em

êxtase e bocas que sussurram. O ato sexual não é evidente, mas é sugerido pela sonoplastia que rege a cena: gemidos e sussurros. Corte. O casal agora dorme na cama do quarto. Berta, novamente, tem o corpo coberto, dessa vez, com um lençol. Esse recurso, repetidamente reiterado, leva à pergunta: Por que, em uma série onde corpos femininos despidos desfilam sem pudor, existe uma resistência em revelar o corpo nu da namorada de Mandrake?

A resposta parece ressoar ainda no paradigma da família tradicional, não obstante a luta feminista para subverter valores e superar o mito do eterno feminino. Nesse modelo, focado na heteronormatividade, a relação conjugal exige recato e discrição da mulher. Daí porque, mesmo quando comunica sensualidade e até mesmo erotismo em algumas situações, o corpo de Berta é controlado, desnudo com parcimônia. Excessos são permitidos apenas às mulheres que não conformam status do núcleo familiar. Assim, tem-se, de um lado, a esposa recatada e, do outro, as outras, representadas como mulheres fatais, muitas vezes como a amante do homem casado.

Na pesquisa que realizou sobre identidade, casamento e família, a pesquisadora Jeni Vaitsman concluiu que, embora em franco declínio, a família tradicional ainda se faz presente na sociedade contemporânea. No estudo, a autora chama a atenção para o caminho afetivo percorrido em uma relação heterossexual, compreendido por namoro, noivado e casamento, trajetória que também é marcada por uma clara separação entre sexo e afeto, entre o exercício da sexualidade masculina e o exercício da sexualidade feminina. O modelo de comportamento sexual masculino é percebido no relato de um dos entrevistados da autora: “Tinha as meninas namoráveis, com quem você não transava, e as que você transava e não namorava, porque não eram namoráveis” (VAITSMAN, 1994, p. 113).

Embora as feministas tenham avançado sobre essas questões desde a revolução sexual pelo uso do contraceptivo, máximas rasteiras como “mulher pra casar” e “mulher pra transar” ainda não foram superadas, persistindo nos dias atuais. De modo semelhante pensa a antropóloga Mirian Goldenberg (2001, p. 2) quando ressalta a posição ambígua da mulher, emoldurada por duas figuras paradigmáticas servindo de modelo: “A da ‘virgem-mãe’ (a mulher que tem sua sexualidade controlada pelo homem, a ‘santa’, a ‘mulher da casa’) e a da ‘puta’ (a mulher que não é controlada pelos homens, a ‘mulher da vida’, a ‘mulher da rua’), a quem é negado o direito de ser mãe”.

De forma análoga, a representação do corpo da personagem Berta, habitualmente coberto, aproxima-se daquilo que Goldemberg chamou de “Virgem-mãe”. Essa é uma forma de atrelar o corpo da personagem ao corpo do protagonista, salientando uma relação de posse e domínio. Por isso, o tratamento visual conferido ao corpo da personagem, escondendo-o ou

revelando pequenas porções, é diferente daquele dado às demais personagens femininas que se envolvem com o advogado Mandrake. Isso não quer dizer que a personagem não seja investida de sensualidade. Berta é admirada e desperta interesse em outros personagens masculinos na trama justamente pela beleza e circunstâncias em que exhibe pequenas porções do seu corpo. A personagem não mostra, mas despretensiosamente insinua. Para Perin (1994), a diferença básica entre o erótico e o sensual é que o erótico faz parte de uma cadeia significativa em que os significados são produzidos com o objetivo de despertar intenção sexual; já o sensual manifesta-se nas atividades corriqueiras, pois é intrínseco ao indivíduo. “A maneira de andar, comer, de sentar, de falar, de olhar e de sorrir de uma pessoa sensual faz toda a diferença. Ela naturalmente insinua, provoca e excita e raramente o faz de forma deliberada ou com intenção declaradamente sexual” (PERIN, 1994, p. 65).

Sobre a composição da personagem em estudo, o roteiro original³⁵ desse primeiro episódio, disponibilizado em meio virtual, previa uma fala *em off* do personagem Mandrake que não chegou a ir ao ar em virtude da necessidade de readequação de tempo da série. A fala deveria acontecer na sala de aula da ioga, quando Mandrake observa Berta da porta e ambos trocam olhares: “Berta. Berta Bronstein. Ela era linda como um cavalo. Era a única mulher que me fazia sentir, ainda que por um instante, vontade de ter uma companhia feminina permanente”.

Corroborando o que foi dito, o enunciado demonstra que o relacionamento entre o advogado e Berta vai além do sexo casual, efêmero. Como o protagonista afirmou, a personagem era a única mulher que lhe despertava a vontade de ter uma companhia feminina permanente, o que, em outras palavras, quer dizer casamento. O enunciado traz uma outra informação que merece ênfase. Ao dizer que pensa em viver ao lado da namorada, o advogado, num lapso, percebe que traiu sua própria natureza e rapidamente volta atrás. Esse movimento de recuo fica claro com a frase: “ainda que por um instante”. Em outros momentos da trama, o protagonista evidencia sua aversão ao casamento. A comparação do feminino a um cavalo para significar o belo, símbolo de poder e masculinidade, demonstra como o protagonista utiliza-se da perspectiva masculina na sua relação com o mundo.

No diálogo desenvolvido no restaurante, Berta demonstra profunda irritação com a fama de “o grande fornicador” do namorado, revelando o incômodo na pergunta direta: “muitas mulheres?”. A pergunta é também uma resposta à pergunta anterior do namorado: “tá chateada com alguma coisa?”. Nesse ponto, o casal parece começar a se entender. O início do diálogo deixa claro que os namorados não se veem há algum tempo. A personagem havia

³⁵ Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/download_texto_banco/mandrake>. Acesso em: 15 set. 2008.

viajado a negócios, ao que parece, já irritada com o namorado. No desenvolvimento do diálogo, sabe-se que o perfil mulhengo de Mandrake é a causa da irritação de Berta, que cede à medida que fluem o vinho e a conversa. Contudo, o fator decisivo para que a relação sexual fosse enfim concretizada foi a pergunta: “Você ainda me ama?”.

Não há resposta no ambiente diegético desse episódio, ficando a pergunta no ar. Faz-se necessário lembrar, no entanto, que a cena seguinte revela o ato sexual entre o casal, sugerindo uma provável resposta afirmativa do personagem. O que se quer dar ênfase nessa passagem é justamente a necessidade de Berta de ouvir do namorado que a ama como condição para a vivência do prazer sexual. Nesse sentido, presencia-se ainda o imperativo da realização amorosa como traço do feminino, um aspecto que resiste ao tempo e às novas configurações familiares.

Profundas modificações, percebidas tanto nos tipos diferentes de composição familiar como nas posições ocupadas pelos seus membros, vêm abalando o terreno das relações familiares. O ideal de mulher voltado para o mundo doméstico foi substituído por um “modelo” de mulher que atua profissionalmente e que quer ter pleno controle de sua sexualidade. Tomando como base uma pesquisa sobre conjugalidades, gênero e sexualidade, Mirian Goldenberg (2003, p. 19) acrescenta que não se pode falar em superação de um modelo, mas na coexistência de dois padrões de família:

Papéis tradicionalmente masculinos, como, por exemplo, homem provedor, forte, chefe de família, e femininos, como mãe, esposa, dona-de-casa, que ainda aparecem nas respostas analisadas nesta pesquisa, são relativizados por novos atributos como homem sensível, vaidoso e frágil, e mulher livre, independente e autônoma. Este jogo permite observar, nitidamente, a coexistência de modelos “tradicionais” de ser homem e mulher e “novas” representações sobre o masculino e feminino, traduzindo-se em múltiplos padrões competindo com os modelos hegemônicos.

A personagem Berta reflete essa ambiguidade em alguns momentos da trama. No último episódio da primeira fase da série, “Amparo”, exibido em 18/12/2005, Berta descobre que espera um filho do protagonista. Passado o susto pelo inesperado, Mandrake vibra com a possibilidade de ser pai e passa a viver com a namorada em seu apartamento. Berta, no entanto, teme que a felicidade do namorado seja transitória e que o bebê acabe por implodir a relação. Portanto, no episódio seguinte, “Brasília”, exibido em 18/11/2007, a personagem informa, aos prantos, que o casal não terá o filho:

Não vai dar certo. A gente está forçando uma barra no momento errado, está criando uma ilusão. E eu não quero fazer isso. Você não está preparado pra ser pai, eu não tô preparada pra ser mãe. A gente vai acabar se odiando.

(pausa) Eu não quero ter um filho pra te perder, eu quero ter um filho pra te ganhar mais ainda.

A conversa é encerrada com o anúncio de Berta de que, após o aborto, passaria um tempo em Amsterdã. O diálogo marca também a despedida da atriz Maria Luiza Mendonça do seriado, a qual se ausentou do Brasil. Se, por um lado, a inserção do tema aborto sinaliza para uma representação mais transgressora do feminino, pelo direito de decidir sobre seu próprio corpo, por outro, ocorre um retrocesso quando apontado o motivo da decisão. Como exposto no diálogo com o namorado, a personagem receia que um bebê não planejado possa vir a desestruturar sua relação. O choro da personagem ao informar sobre a decisão sugere dúvida e insegurança quanto à escolha. Mais uma vez, a motivação da personagem é amparada pelo medo de perder o grande amor.



Fig. 3 – Berta e Mandrake no apartamento do protagonista. Na outra imagem, após o ato sexual, o protagonista realiza um lance no tabuleiro de xadrez.

No seriado, esse mesmo dispositivo amoroso é violentamente afastado à menor proximidade com o personagem Mandrake. Retomando a primeira cena em análise, após transar com Berta, o advogado acorda com ruídos vindos da rua. Ainda na cama, beija a axila da namorada e caminha até a sala. A imagem que ganha a tela é a de um *superclose* no tabuleiro de xadrez. Um rei preto está sob ataque de peças brancas. Mandrake troca a posição da peça com a da torre, de modo a proteger o rei no canto do tabuleiro. Esta cena remete à pergunta sem resposta de Berta: “você ainda me ama?”. Para Mandrake, amor e sexo funcionam como um jogo cujo objetivo é proteger-se ao menor ataque do “gênero” adversário.

5.2 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS ANÔNIMAS

Buscam-se neste tópico as representações que impactam na construção de uma imagem de mulher sexualmente desejável, “que, além de ser identificada como aquilo que todos os homens devem aspirar a possuir, pode ser incorporada pelas mulheres como aquilo que elas devem ser ou tornar-se para poder obter alguma valorização social” (ADELMAN, 2005, p. 229).

Para aprofundar essa questão, toma-se para análise a cena que abre o episódio “Yag”. Participam da ação os personagens Mandrake, Leon Wexler (Luís Carlos Miéle), Zé Carlos (Edgar Amorin), Marcelo Pereira (Maurício Gonçalves), Júnior (Marcelo Adnet) e Flávia Guimarães (Malu Galli). O grupo de advogados está reunido para um *happy hour* no Bar do Zé³⁶, onde participam de um jogo rotineiro entre amigos: dar notas às MULHERES que frequentam o lugar.



Fig. 4 – Sequência em que a câmera explora partes do corpo feminino mais investidas de eroticidade.

A cena tem início ainda na música de abertura do episódio, nos créditos iniciais. Com a tela em *fade out*, ouve-se a voz *em off* dos personagens Zé Carlos e Júnior:

- **Zé Carlos:** Aquela ali, ó.
- **Júnior:** Rapaz, interessante.

Na primeira referência imagética, surge em *close* a imagem de nádegas femininas que se movimentam. A câmera percorre o corpo da personagem de baixo para cima e encontra o rosto da mulher no exato instante em que ela vira-se para acender um cigarro. Um enquadramento médio revela ao fundo garrafas, copos, trânsito de garçons; a personagem está no balcão de um bar. A câmera movimenta-se registrando a mulher em diversos ângulos e planos de detalhes: de perfil, ajeitando o decote, com o cigarro nos lábios, beijando o

³⁶ Bar do Zé é o espaço, no Centro da cidade, onde o protagonista encontra seus colegas nos finais de tarde, após o expediente de trabalho.

namorado que acabara de chegar. Acompanhando a câmera, o diálogo prossegue *em off* até certo momento, quando cada personagem é enquadrado em plano próximo, em um movimento de apresentação de cada um deles. Sabe-se, então, que os amigos estão sentados em uma mesa em frente ao balcão. O diálogo desenvolve-se:

- **Júnior:** Ih, nota cinco.
- **Mandrake:** Cinco? Que que é isso, Júnior?
- **Júnior:** Não gostei, não achei ela maneira de rosto. Qual o problema? Ainda por cima, fuma e bebe.
- **Flávia:** Maneira de rosto, Júnior? Mulherão. Nota nove.
- **Júnior:** Nove também não, Flavinha. Na hora de beijar, fica aquele bafo, aquela “nhaca”.
- **Mandrake:** Você não entende nada de mulher.
- **Flávia:** Eu entendo.
- **Mandrake:** A diferença entre a mulher feia e a mulher bonita é que a mulher bonita confia tanto na beleza que acaba ficando fria, isolada no universo da perfeição.
- **Flávia:** As feias são melhores amantes porque elas estão sempre atentas, se entregam mais. O corpo é tudo que elas têm.
- **Zé Carlos:** As feias fodem melhor, é isso?
- **Flávia:** É.
- **Mandrake:** Não existe mulher feia, Zé. Toda mulher tem seu encanto.
- **Marcelo:** Nota 8.
- **Júnior:** Aí vocês têm razão. Eu vou mudar meu voto, 7,5.

Essa cena revela um recurso explorado em toda a série e que, por isso mesmo, pode-se apontar como a forma escolhida pelos diretores para expressar o conteúdo audiovisual. São imagens em primeiro plano de partes do corpo feminino, associadas quase sempre a uma sexualidade saturada, pronta para emergir. Weeks afirma que a linguagem da sexualidade é masculina e que os sexólogos tiveram grande contribuição na consolidação de um modelo masculino dominante de sexualidade. “Os homens são os agentes sexuais ativos, as mulheres, por causa de seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas” (WEEKS, 2007, p. 41).

Na cena em discussão, observa-se a tentativa de definir a personagem feminina anônima em termos de bonito/feio, corpo sexualmente atraente/corpo não sexy. No fragmento do diálogo, a personagem Flávia Guimarães estabelece uma relação entre mulheres feias e boas amantes, contribuindo para a leitura de que o comportamento feminino é determinado por padrões corporais. Esse mecanismo é o mesmo utilizado nas associações entre beleza e fragilidade como virtudes femininas ou ainda na representação de mulheres feias como más. No que diz respeito às representações femininas desse episódio, as associações são tecnicamente elaboradas; há uma manipulação da linguagem audiovisual de modo a produzir metáforas visuais.

A câmera mostra em enquadramentos generosos partes do corpo feminino que funcionam como um termômetro para medir o grau de sexualidade da personagem. As notas atribuídas lembram um jogo no qual é testado o desempenho da mulher em construir-se atrativa para o olhar do outro. Nesse caso, a identidade de gênero é baseada na morfologia do corpo feminino e na sua capacidade em destacar partes que denotem sexualidade, erotismo e sensualidade.

Para Weeks (2007, p. 13), frequentemente as pessoas se definem segundo a sua identidade de gênero por constituir-se a referência mais “segura” sobre os indivíduos. Conforme o autor, embora o indivíduo reconheça que existem múltiplas formas de pertencimento, “tememos a incerteza, o desconhecido, a ameaça de dissolução que implica não ter uma identidade fixa”.

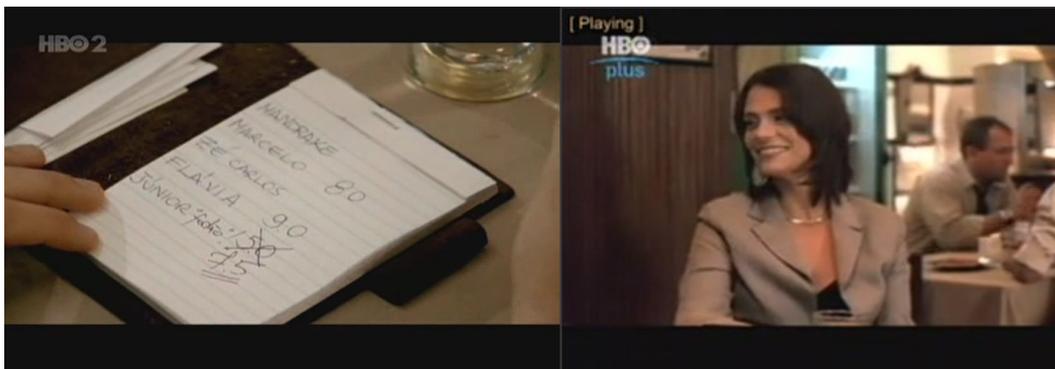


Fig. 5 – Bloco de anotações onde os personagens anotam notas que atribuem às mulheres do Bar do Zé. Ao lado, a personagem lésbica Flávia Guimarães.

Nesse caso, não só os personagens masculinos ancoram a identidade da personagem anônima em seu corpo, mas também a personagem Flávia Guimarães, única homossexual do grupo. Assim como os demais, Flávia participa da brincadeira no bar, em uma atitude que reproduz o jogo masculino x feminino.

Silvia del Valle Gomide (2006) ressalta na análise das personagens homossexuais femininas na novela da Globo *Senhora do Destino* que, em uma sociedade heterocentrista como a que vivemos, qualquer atitude que afaste um ser humano nascido com o sexo feminino de seu papel de gênero é rechaçada pelos demais membros. “As lésbicas tendem a ser habitantes de dois mundos: o heterossexual e o gay. E, para viver, trabalhar e amar precisam satisfazer exigências de ambos” (GOMIDE, 2006, p. 28). No episódio em análise, Flávia Guimarães, protagonista da cena, convive com amigos heterossexuais em um contexto essencialmente heterossexual masculino. Ao revelar sua identidade homossexual, a personagem quer com isso não ter que dissimular ser “hétero” em um “mundo hétero”,

demonstrando exercer livremente sua sexualidade. Por outro lado, a personagem acaba assumindo também uma identidade heterossexual na medida em que reproduz comportamentos identitários heterossexuais masculinos. No roteiro original³⁷, a personagem é descrita como “bonita, homossexual, veste-se e porta-se como homem”.

Em relação às circunstâncias em que aparece, ao contrário das personagens heterossexuais femininas, seu corpo nunca é mostrado e a personagem sempre aparece em cena ao lado dos amigos advogados, ocupando papel secundário. Dessa forma, se por um lado o seriado não se furta em dar visibilidade a personagens homossexuais, percebe-se que se trata de uma visibilidade controlada.

A pesquisadora Adelman (2007) atribui a essa questão o “olhar masculinista” que prevaleceu no cinema até a década passada. Conforme discorre, esse “olhar” foi responsável, em grande medida, pela sedimentação e “produção de tipologias de mulheres e homens caracterizadas por um maniqueísmo baseado em noções – sejam óbvias ou sutis – de comportamentos certos ou adequados para cada gênero” (ADELMAN, 2007, p. 229). O episódio exemplifica essa reflexão na seguinte ação.

Da mesa do bar, os amigos estabelecem critérios para dar nota à personagem feminina. Júnior avalia que ela merece nota cinco porque “não é maneira de rosto”, também porque “fuma e bebe”. “Na hora de beijar fica aquele bafo, aquela ‘nhaca’”, reforça o advogado. Nesse sentido, fumar e beber, hábitos praticados pelo próprio grupo, é percebido como um comportamento inadequado para o feminino, mas perfeitamente aceitável e incentivado entre os personagens masculinos. Essa relação é acentuada quando a câmera enquadra o rosto da anônima soltando fumaça, ato repreendido por Júnior, para, em seguida, realizar o mesmo movimento com o personagem Mandrake, que fuma um charuto elegantemente.

Um outro ponto do diálogo corrobora essa observação. Flávia Guimarães diz que “as feias são melhores amantes porque elas estão sempre atentas, se entregam mais. O corpo é tudo que elas têm”. Esse julgamento joga luz sobre dois aspectos. O primeiro refere-se ao atributo (ou ditadura) do belo, o qual determina que, se o rosto da mulher foge aos padrões de beleza, esta deve, como forma de compensação, ter o corpo bonito, fundamentando uma relação que reduz sua identidade a uma experiência estética corporal. O segundo ponto que merece relevo é a forma como a sexualidade feminina é afetada por essa relação. O diálogo não deixa dúvida: se a mulher é feia, deve ser boa amante, reservando ao corpo feminino um lugar onde a sexualidade se manifesta para o prazer masculino. Os atributos e características

³⁷ Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/download_texto_banco/mandrake>. Acesso em: 15 fev. 2010.

desse corpo passam a ser ditados por valores culturalmente construídos na direção de que há um destino sexual pré-determinado para corpos definidos como masculinos e femininos.

Para dar ênfase às diferentes partes do corpo, ressaltando detalhes e escondendo outros, participam desse processo os adereços, as vestimentas e a maquiagem. Não por acaso, a personagem anônima usa um vestido vermelho decotado colado ao corpo. Também não parece coincidência o uso da cor vermelha. Luciano Guimarães (2003, p. 31), autor de uma pesquisa sobre a função das cores nos processos midiáticos, cunhou o termo “cor-informação” para se referir a um determinado conceito de cor como um dos elementos da sintaxe visual que atualizam o signo representado:

Considera-se a cor como informação todas as vezes em que sua aplicação desempenhar uma dessas funções responsáveis por organizar e hierarquizar informações ou lhe atribuir significado, seja sua atuação individual e autônoma ou integrada e depende de outros elementos do texto visual em que foi aplicada.

Embora estejam focados na mídia impressa, os estudos de Guimarães podem ser ampliados para outros suportes midiáticos, como ele mesmo sugere. Ao analisar capas de jornais impressos, o autor sublinha que a primeira leitura que se faz é comunicação não verbal, pois as cores se antecipam às formas e aos textos. Por equivalência, pode-se fazer uso do mesmo raciocínio para a análise do vestido vermelho da personagem. A anônima, em um primeiro momento, é apresentada aos demais personagens de costas (ela está de frente para o bar). Nesse caso, o vermelho acaba por criar um plano de percepção que direciona o olhar para as formas do corpo que se pretende mostrar. Como adverte o autor, uma das funções primordiais da cor é exatamente direcionar a leitura e antecipar a informação cromática em relação a outros elementos figurativos.

Em relação à vestimenta da personagem, essa antecipação é possível devido aos significados atribuídos à cor vermelha, associada à paixão e ao erotismo. Guimarães oferece uma explicação compartilhada por muitos teóricos da cor, como Tiski-Franckowiak (1992). O vermelho é a cor com maior comprimento de onda, situando-se no limite entre o visível e o não-visível pela retina dos seres humanos. Gera-se a partir daí uma sensação de estranhamento e inquietação diante da cor, o que explicaria o fascínio diante dela.

Ondas curtas, ou seja, que se propagam no aparelho ocular antes da retina, como o azul, possuem efeito calmante. Já as ondas com milimícrons muito elevados, como o vermelho, possuem efeito contrário, trazendo ao receptor inquietações que fluem para a não satisfação dos desejos, daí a fome, a sede, e o apetite sexual (TISKI-FRANCKOWIAK 1992, p. 67).

Esses elementos são agenciadores de forças que impulsionam o olhar do receptor para o que a câmera quer mostrar. Daí porque a personagem “não é maneira de rosto”, essa é uma forma de hierarquizar informações, acentuando detalhes (nádegas movimentando-se em um vestido vermelho) e relegando outros (rosto).

No caminho diametralmente oposto, apresenta-se o personagem Mandrake, bem como os demais personagens masculinos representados no seriado, com raras exceções. Esses personagens sempre aparecem vestidos, na sua maioria, com paletós de cor sóbria. Por outro lado, dizer que a imagem do protagonista não é explorada é incorrer num erro. Mandrake tem a sexualidade em discurso o tempo todo, mas sempre reafirmando sua virilidade e masculinidade, o que é também uma forma de lembrar onde é o lugar do poder.

Um exemplo de como o personagem atua nesse sentido pode ser percebido nos trechos do curto diálogo em que ele reivindica para si o título de grande entendedor de mulheres: “Você não entende nada de mulher”/ “A diferença entre a mulher feia e a mulher bonita é que a mulher bonita confia tanto na beleza que acaba ficando fria, isolada no universo da perfeição”/ “Não existe mulher feia, Zé. Toda mulher tem seu encanto”.

Outro dado que tem uma ligação íntima com a sexualidade do personagem é o charuto, que, a exemplo desse episódio, é presença constante na ficção televisiva. Barros (2007), que realizou um estudo sobre as relações entre a literatura de Rubem Fonseca e o audiovisual, dá relevo aos contos e romances do escritor permeados por objetos que adquirem status fetichista³⁸ ao longo das narrativas. “Charutos, garrafas de vinho, bengalas, facas, presentes na história que têm Mandrake como personagem seriam uma representação fálica da exacerbada eroticidade do advogado” (BARROS, 2007, p. 35). Seria uma forma também de representação da masculinidade em oposição à feminilidade. A associação de objetos aos órgãos sexuais masculinos foi discutida por Freud (*apud* MISSE, 1981, p. 35), quando o pênis é comparado:

a objetos que têm, como ele, a faculdade de poder penetrar no interior de um corpo e causar feridas: armas pontiagudas de todo tipo, facas, punhais, lanças e sabres, ou também armas de fogo, tais como fuzis e pistolas, particularmente aquela que por sua forma presta-se especialmente para esta comparação, o revólver.

³⁸ “O fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar” (FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974 [1927]). Segundo Kehl e Bucci (2004, p. 69), é a angústia de castração gerada pela descoberta infantil da diferença sexual, “advinda da percepção de que, ‘se eu tenho, estou exposto à possibilidade de perder’”. Essa possibilidade de perda que, em um primeiro momento, refere-se ao pênis pode assumir mais tarde qualquer outro equivalente do órgão sexual masculino, como dinheiro, carro, poder.

Uma hipótese para a constante reiteração de sua virilidade heterossexual, através de objetos e palavras, seria a vulnerabilidade da identidade masculina. Desde criança, os meninos aprendem o que não devem ser para poder ser, daí porque a psicóloga Ruth Hartley (*apud* BADINTER, 1993) diz que o menino se define negativamente. Para afirmar sua identidade masculina, primeiro deve convencer a si e aos outros de que não é um bebê (dissociando-se da figura materna feminina); segundo, precisa provar que não é um homossexual para, por fim, provar que é heterossexual. Sob essa ótica, a heterossexualidade seria uma característica da masculinidade, estando a identidade masculina associada ao fato de ter, possuir, penetrar. “Em nossa civilização predomina a idéia de que um homem de verdade prefere uma mulher. Como se possuir uma mulher reforçasse a alteridade desejada, afastando o espectro: *ter* uma mulher para não *ser* uma mulher” (BADINTER, 1993, p. 99).

Uma cena do sexto episódio da série, “Atum Vizcaya”, exibido em 4/12/2005, ilustra bem a discussão desenvolvida até aqui.



Fig. 6 – Mandrake explica a “teoria da argola”. Nas imagens seguintes, tipos diferentes de mulheres exibem os brincos de argola.

Parado na faixa de pedestre, Mandrake fuma um charuto enquanto aguarda o sinal verde para atravessar uma grande avenida do Centro do Rio de Janeiro. Na calçada, olha para o lado e percebe em plano detalhe uma morena, cabelos lisos, exibindo uma enorme argola suspensa na orelha. O brinco é evidenciado pelo enquadramento. A câmera volta-se para o advogado, que sorri cinicamente enquanto traga seu charuto. *Em off*, ouve-se o personagem:

Numa tribo indígena, as índias que usam brincos de argola são as que estão férteis, propensas ao sexo. Aqui na grande cidade é a mesma coisa: a mulher moderna também usa argola. Quanto maior a argola, maior o apetite sexual. Essa é minha teoria, a teoria da argola.

Nesse episódio, repete-se a fórmula de dar aura fetichista a um objeto. Se a composição do protagonista conta com apelo a objetos fálicos, as personagens femininas contam com objetos de formas arredondas ou vazadas para simbolizar os órgãos genitais femininos, seus equivalentes e suas funções. Misse (1981, p. 35) recorre mais uma vez a Freud para explicar o fenômeno:

Do mesmo modo, Freud revela a associação da vagina a ‘todos os objetos cuja característica consiste em circunscrever uma cavidade na qual possa alojar-se algo: minas fossas, cavernas, vasos e garrafas, caixas de todas as formas, cofres, arcas e bolsos’. Por extensão, o mesmo ocorre com os demais equivalentes (ânus, boca, língua).

Nesse jogo representativo, a mulher passa a ser vista como receptora do pênis. Essa condição feminina é designada pelo autor como o estigma³⁹ do “passivo sexual”, no qual o normal é associado ao estereótipo¹¹ de ativo, sendo representado pelo heterossexual masculino, e o estigmatizado ao de passivo, correspondendo ao heterossexual feminino. O normal é definido, portanto, pela ênfase nos atributos do ativo. Para que a situação do estigma seja evidenciada, o estereótipo deve vir ainda acompanhado por atributos que, quando em pares, consolidam o que Misse chama de identidade social. No que se refere ao feminino, o estigma do passivo sexual vem acompanhado de atributos como frágil, protegida, doce, suave, impulsiva, superficial. Ao passo que o masculino é identificado com virilidade, cujos atributos são: duro, rude, racional, forte, protetor.

Na medida em que desenvolve a “teoria da argola” no seriado, o discurso verbal é traduzido em discurso visual, de modo que, na tela, formam-se imagens que funcionam como uma espécie de espelho para o que é dito. A trilha sonora é composta pela música-tema do protagonista, *Take it easy my brother Charlie*, música do carioca Jorge Ben. Este recurso é utilizado no seriado quando se quer chamar a atenção para alguma elaboração mental de Mandrake, a fim de gerar uma familiaridade maior entre personagem, memória e discurso. As imagens alternam planos médios de mulheres andando nas ruas do Centro, *close* em brincos de argolas e planos gerais do Centro do Rio de Janeiro pulsante. Buzinas, ruas povoadas, prédios comerciais são os elementos audiovisuais usados para criar contraste entre tribo e metrópole, ou seja, entre indígenas e habitantes femininas de grandes centros urbanos.

Com isso, suspeita-se da intenção de dispor a sexualidade feminina, desconsiderando-se traços culturais e históricos, sob um único rótulo. Essa suposição é fortalecida por algumas metáforas visuais. Quando a câmera alterna imagens femininas, há um claro propósito de registrar variados tipos de mulheres com brincos de argola: brancas, morenas, negras, loiras, mulheres de cabelos lisos, crespos, ondulados. Não obstante essa heterogeneidade, supõe-se

³⁹ Segundo Goffman (1988, pp. 13-15), autor referencial para Misse, estigma é um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo. Refere-se a um atributo depreciativo pelo qual o indivíduo deixa de ser visto como uma pessoa “normal” e passa a ser visto como “diferente” e “estranho”. Os atributos depreciativos seriam justamente os estereótipos, que têm o potencial para criar identidades sociais que frustram expectativas em relação ao normal, gerando o estigma. Para Misse (1981, p. 23), estereótipo, base do estigma, seria o discernimento social do “defeito” ou da “diferença”.

que todas as mulheres representadas seguem um padrão único de sexualidade: usam argolas com o intuito de demonstrar o apetite sexual e enfeitar-se para atrair o homem.

A mútua referência entre heterogeneidade e padronização leva à hipótese de que a imagem não deixa de recorrer ao estatuto das massas. Segundo Ortega y Gasset (1973), a massa é resultado de um mecanismo de controle que padroniza vontades e desejos com fins na manutenção de uma ideologia de mercado. “A formação normal da multidão supõe a coincidência de desejos, idéias, modos de vida nos indivíduos que a constituem” (1973, p. 59). Ao tratar todas as mulheres como iguais, a “teoria da argola” apreende o feminino como uma massa amorfa, onde cada indivíduo encontra-se perdido na imensidão da multidão.

A relação é oportuna principalmente por serem as imagens veiculadas em uma série de televisão, meio de comunicação de massa que atua promovendo a mediação entre as experiências sociais dos indivíduos no sentido de universalizar valores e atualizar repertórios culturais. No quadro teórico, foi discutido como as representações mediáticas atribuem funções identitárias aos processos representacionais, sintonizadas com os sistemas de normas e de valores social e historicamente determinados. Um dos motivos que explicam esse mecanismo de atuação é a necessidade de evitar possíveis desconfortos gerados diante do novo, visto como ameaçador, o que poderia levar à perda de audiência.

Nessa perspectiva, a “teoria da argola”, ao explorar a temática da sexualidade feminina, cumpre sua função de mercado, “pois o efeito imediato de sentido dessa circulação acelerada do erótico e do pornográfico, dos corpos e do sexo, é uma réplica exata daquela circulação que rege o valor da mercadoria” (PERUZZOLO, 1994, p. 17). Essa forma de representar a sexualidade feminina atualiza o mito da inferioridade biológica, o que, em última análise, significa designar a mulher como um ser passivo.

Relacionar o órgão genital feminino a uma função sexual específica é um recurso frequente no seriado e funciona como uma fórmula normativa da narrativa. No sétimo episódio da série, “Kolkata”, exibido em 11/12/2005, destaca-se uma cena para análise porque envolve a personagem lésbica, Flávia Guimarães. O intuito é perceber os sentidos gerados pela representação da sexualidade da personagem feminina.



Fig. 7 – Advogados reunidos no Bar do Zé. A segunda imagem traz o convite em forma de vagina. Na sequência, talheres sobre o convite remetem ao ato de comer.

A ação desenvolve-se novamente no Bar do Zé, onde o grupo de advogados, Mandrake, Wexler, Zé Carlos e Marcelo, reúne-se para mais um *drink*, à exceção de Flávia, que chega ao bar após os demais. Estão todos sentados à mesa. A cena tem início com o advogado Marcelo, que, de um trago só, arremata um destilado, bate o copo na mesa e pede outra dose ao garçom. A ação é rápida, e sua intenção é evidenciar o entusiasmo do advogado.

Ao lado dele, a câmera registra o personagem Zé Carlos, com uma profundidade de campo que permite ao espectador perceber que o público maior do estabelecimento é constituído por uma plateia masculina. A ideia aqui é demarcar o local como lugar de homens. No desenvolvimento da cena, o personagem dirige-se ao colega Marcelo em tom irônico: “Hum, tá excitada, é?”.

Um plano conjunto mostra o grupo se divertindo com a pergunta que altera o gênero do adjetivo. A flexão equivocada do adjetivo “excitada” foi proposital. Alegria, entusiasmo e excitação são apreendidos pelo senso comum como atributos próprios do universo feminino. Por isso, ao querer chamar a atenção para a euforia do amigo, Zé Carlos refere-se a ele no feminino.

O símbolo do estigma não é tão consciente, nem tão manipulável. Está na linguagem que sai da zona, dos becos e esquinas do baixo-mundo e se espraia finalmente nos apartamentos e mansões da classe média alta e da burguesia cosmopolita, e nela se repete ritualmente, assinalando por trás das sábias metáforas de um primeiro gigolô a violência simbólica de que se revestem, a referência amarga que fazem, a marca defeituosa que precisam apontar e cuja portadora natural é a mulher (MISSE, 1981, p. 47).

A ação prossegue com a explicação de Marcelo para seu entusiasmo. Naquela noite, um milionário excêntrico resolvera dar uma festa inusitada com a presença de um famoso conhecedor do *Kama Sutra*, e ele ganhara dois convites, destinando um deles a Flávia Guimarães. No desenvolvimento, Marcelo levanta as mãos e exhibe o convite, que é interceptado por Wexler. Um corte, e o convite é então exibido dentro de um prato em um plano de detalhe. Sobre ele, uma mão posiciona um garfo e uma faca, e a imagem que se vê é

de um convite com o formato dos genitais femininos. Os talheres são usados para abrir aquilo que no convite representa os “grandes lábios”, alcançando com isso o interior dos genitais, onde estão as informações sobre a festa. Um “tilt” foca o rosto de Wexler surpreso com o que vê: “Mas esse convite é uma vagina!”. Um gesto semelhante é repetido na continuação da cena, quando Flávia chega ao bar. Sua presença em cena é rápida, apenas o tempo suficiente para, em pé, cumprimentar os colegas e fitar um dos convites que Marcelo exhibe em suas mãos. Diante dele, a personagem indaga eufórica: “opa, é a festinha, é?”. Um corte seco, e a imagem seguinte é novamente a do convite sobre o prato em *close*. Talheres continuam sobre ele, mas já não é mais possível identificar as mãos que os manejam, que podem ser da personagem feminina. Os grandes lábios são então fechados e um *fade in* prepara a tela para a próxima sequência.

Da ação descrita, destacam-se alguns pontos relevantes para a discussão sobre a representação da identidade de gênero na série. Para essa análise, utilizou-se como norte orientador a pergunta feita por Goffman (1988, pp. 52-53) e Misse (1981, p. 37) nas suas pesquisas sobre o estigma: “qual a informação⁴⁰ que o indivíduo transmite de si mesmo?”. O primeiro ponto observado é a vestimenta da personagem. Mais uma vez, seu corpo está completamente coberto; Flávia usa uma camisa de botão e sobre ela um blazer. Reproduzindo o enquadramento de câmera usual da personagem quando está em cena, a câmera a interpela em um plano médio, sem evidenciar detalhes.

Interessante observar a disponibilidade da personagem em se deixar perceber publicamente a homossexualidade. Sem exceção, em todas as cenas em que está presente, sua identidade lésbica é reiterada, ora por meio de discurso, ora pelo gestual, manifestado principalmente quando está em posição de flerte com alguma frequentadora feminina do Bar do Zé. Evidencia-se dessa forma que a afirmação da identidade lésbica é sempre acompanhada pela manifestação do desejo sexual em relação a outras mulheres. Essa forma de dar visibilidade à homossexualidade da personagem acaba por reforçar a figura da lésbica sedutora, que deseja todas as mulheres, homossexuais e heterossexuais, indiscriminadamente. “Assim são vistas as lésbicas, em imagens invertidas: dotadas de furor sexual ou de uma frágil sexualidade, de uma pulsão sexual inexistente ou de um insidioso poder de sedução” (SWAIN, 2004, p. 81).

Na cena analisada, a imagem do ato de abrir e fechar os grandes lábios dos genitais femininos remete ao próprio ato sexual. “A mulher não participa do ato sexual, não o deseja,

⁴⁰ Goffman chama essa informação de “informação social”, cuja transmissão se dá primordialmente por meio da expressão corporal. Misse amplia o conceito quando a ele incorpora, além da expressão corporal, o uso da linguagem.

ela ‘fraqueja’, como é de seu caráter, ela abre as pernas, deixa, permite” (MISSE, 1981, p. 52). Para obter a informação sobre a festa, é necessário abrir os grandes lábios, alcançar seu interior, numa referência novamente ao estigma do passivo sexual – aquele que se deixa penetrar. No contexto imagético, o ato de abrir, ao ter como referente os genitais femininos, adquire uma qualidade estigmatizante.

Em oposição a essa condição, pode-se apontar Flávia, personagem que manipula a representação dos genitais femininos. No contexto da cena, a personagem feminina deixa de ser o “eterno passivo” e passa a protagonizar o ser “ativo”, aquele que manipula, que toma a iniciativa, que penetra. Essa imagem aproxima-se de uma tipologia do lesbianismo ancorada no senso comum, cujo tipo mais característico seria aquela identificada por um mimetismo das atitudes e maneiras masculinas. “Dessa forma, as mulheres em geral, ‘femininas’, poderiam sentir-se atraídas por esses tipos masculinizados. Temos aí o esquema da ordem heterossexual em corpos biologicamente femininos” (SWAIN, 1994, p. 80).

A última imagem a surgir na tela contempla o convite em forma de vagina sobre um prato, abrindo-se para uma metáfora simbolizada pela mesa, prato e talheres, cenário que sugere o ato de comer. Não existe trilha sonora para esta imagem, apenas a voz *em off* de Flávia antes do *fade in*: “essa festinha vai ser boa”. Nesse sentido, o discurso sobre a tela vincula a personagem ao conteúdo visual, expressado por órgãos genitais femininos servidos em pratos, manipulados por talheres e postos à disposição para serem comidos (notem-se os verbos na voz passiva).

Sobre o uso do verbo “comer”, Misse (1981) lembra que o termo é usualmente empregado para designar a função sexual masculina, do mesmo modo que comida rotineiramente refere-se à mulher. Curiosamente, se na primeira imagem em que o convite é posto no prato as mãos de Wexler manipulam talheres que abrem os grandes lábios, na segunda vez o órgão sexual feminino é fechado por mãos anônimas, que podem ser as da personagem feminina. Sobre o uso do termo “fechar”, Misse (1981) o tem como um indicador de prestígio, expressando um sentido ativo. Seu uso remete, portanto, ao poder e à dominação.

A partir dessas leituras, deduz-se na narrativa que a representação da identidade homossexual feminina se dá como equivalente da identidade masculina, uma vez que a composição da personagem Flávia é carregada por atributos assimilados no uso cotidiano como pertencentes ao universo masculino.

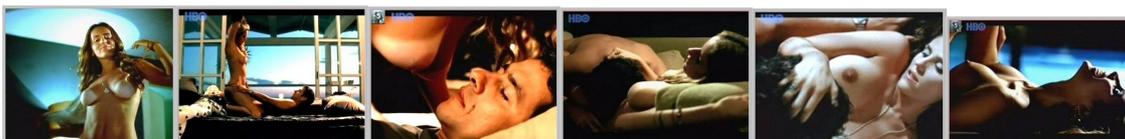


Fig. 8 – Mosaico de imagens que trazem o protagonista Mandrake em performance sexual com diferentes mulheres.

5.3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BEBEL

Não é de hoje a exploração de imagens do nu feminino pelo meio televisivo, que se utiliza de estratégias de manipulação da sexualidade para produzir corpos, exibições e circunstâncias em que acontece ou se sugere o ato de sedução sexual. Assim, diferentes sentidos são mobilizados pelo campo simbólico das representações do objeto desnudo, constituindo-se este o interesse deste tópico.

A narrativa da série *Mandrake* é fortemente marcada por um campo de batalha no qual o corpo sexualizado engendra um embate entre o masculino e o feminino, uma vez que são representados como categorias antagônicas. Dessa forma, os significados que circulam nessa arena são gerados por estratégias diferenciadas de representação do corpo nu, em que se destacam, pela frequência nos episódios, formas de sedução e de erotismo.

Uma personagem que sintetiza esse dispositivo narrativo é a personagem Bebel. Na ficção literária, Bebel aparece no romance policial *A grande arte* (FONSECA, 1984)⁴¹, no papel de amante do advogado Mandrake. Na trama televisiva, a amante do protagonista participa dos oito primeiros episódios do seriado, exibidos no ano de 2005. Filha de uma antiga e rica cliente do pai do protagonista, Bebel é moradora de um luxuoso apartamento da Zona Sul carioca, um indicador de sua posição social. Na ficção televisiva, ela tem 25 anos, mas seu comportamento sugere uma idade menor. Sobre a ocupação da personagem, a narrativa não faz menção a qualquer tipo de trabalho ou estudo e não são raros os momentos em que ela surge em cena fumando um cigarro de maconha ou praticando *surf*. A representação converge para a tradução da juventude associada à capacidade de sedução da mulher.

A primeira cena que se toma para análise faz parte do episódio “Dia dos Namorados”, exibido em 6/11/2005. É importante mencionar que essa cena faz parte de uma montagem

⁴¹ Nesse livro, Bebel é uma adolescente de 18 anos que está entrando na obesidade.

paralela envolvendo personagens secundários a ser retomada mais adiante. Para a análise inicial, o foco será dado apenas nos quadros envolvendo os personagens Mandrake e Bebel.



Fig. 9 – Bebel e Mandrake trocam carícias. Nas imagens seguintes, Bebel realiza *striptease*.

A ação tem início com a chegada do casal ao apartamento do advogado. O protagonista veste paletó e a garota, saia e miniblusa. Tão logo entram no recinto, Mandrake, em um movimento rápido que sugere pressa e excitação, recosta Bebel na parede ao lado da porta, dando-lhe um beijo impetuoso. O ambiente amoroso recebe uma luz fraca, penumbra, para evidenciar o clima intimista e estimular a imaginação, preparando o espectador para um possível encontro sexual. O advogado reforça essa intenção ao sussurrar: “O que vai acontecer hoje entre nós dois vai ser diferente de tudo o que você viu na vida”. Bebel demonstra entusiasmo com um beijo ardente no advogado. Sussurrando, diz: “É? Então mostra”.

Pode-se supor que a razão do comentário do protagonista esteja no comportamento de Bebel. A personagem não se furta em manifestar seus desejos, muitas vezes, tomando a iniciativa na relação sexual. No episódio “Kolkata”, por exemplo, a garota diz textualmente a Mandrake: “Tô a fim de trepar”. Essa postura, em certa medida, vulnerabiliza a identidade masculina, uma vez que inverte as posições ativo/passivo, pois, como expôs Misse (1981), o ideal de virilidade masculina está associado à fase ativa e fálica da sexualidade.

De forma semelhante ao autor, Badinter (1993, p. 4) lembra que, nos homens, o atributo da virilidade está sempre sendo testado: “A virilidade não é dada de saída. Deve ser construída, digamos, fabricada. O homem é, portanto, uma espécie de artefato e, como tal, corre sempre o risco de apresentar defeito”. Cabe, nesse contexto, interpretar a resposta de Bebel ao comentário de Mandrake – “É? Então mostra” – como um desafio, uma desconfiança disfarçada com o fim de estabelecer um jogo lúdico. O termo “mostrar” poderia ser substituído por “provar”, sem prejuízo de sentido. Nesse caso, o feminino serve deliberadamente de meio para o masculino demonstrar sua virilidade.

Um *plongée* abre a cena seguinte, desenrolada na sala de jantar. Bebel está sobre a mesa, deitada de frente. Mandrake, em pé, posiciona-se entre as pernas da garota, reclinando-se sobre seu corpo. A personagem feminina mantém as mãos no rosto e cabelos do protagonista enquanto ele desabotoa-lhe a blusa. A câmera alta mostra detalhadamente a troca de carícias entre o casal, capturando cada movimento realizado pelas mãos. Mais uma vez, manifesta-se nessa cena o estigma do passivo sexual, simbolizado pela personagem “servida” sobre a mesa de jantar. O ambiente escolhido para esta cena também sugere urgência, despertando a sensação de que o ato sexual está na iminência de acontecer, mecanismo que tem a função de gerar um clímax tendo como referencial o telespectador.

A cena seguinte é iniciada novamente com um *plongée*, de modo a privilegiar o todo, sem ater-se a detalhes. Bebel está em pé, de costas, mantém um meio sorriso sensual e a cabeça levemente voltada para a câmera. Ela dança suavemente, ainda veste a saia, mas está sem blusa. Os seios desnudos são semicobertos pelos braços em cruz, também denotando sensualidade. O cenário agora é a sala de estar. Mandrake preserva a calça, o cinto e a camisa desabotoada. Sentado no sofá da sala, assiste à Bebel dançar de costas. Ela vira-se para a câmera e exhibe em um plano próximo os seios cobertos pelos longos cabelos. Continua dançando, de modo a deixar claro que está realizando um *striptease* para o amante.

Nessa cena, as operações enunciativas visuais denunciam uma economia do olhar eminentemente masculina, em que o feminino constitui-se em objeto passivo do olhar. Mulvey (*apud* MALUF; MELO; PEDRO, 2005, p. 343), referindo-se ao cinema hollywoodiano, afirma ainda que, na linguagem dos prazeres e desejos visuais, o homem seria o próprio olhar e a mulher, a imagem.

Interessante a combinação de movimentos de câmera dessa cena, que alterna panorâmica, plano médio, plano subjetivo e plano próximo de modo a possibilitar ângulos diferentes de visão do corpo da personagem. Assim, tem-se Bebel sendo observada pelo advogado (panorâmica), Mandrake observando Bebel (câmera subjetiva) e detalhes do corpo da garota realçados (plano próximo). O *striptease* embala todos esses planos, funcionando como uma janela que se abre para a nudez da personagem.

Na sua pesquisa sobre as representações de gênero e os ideais de conjugalidades a partir de práticas do *swing*, a antropóloga Weid (2007) menciona o *striptease* como forma de sedução e erotização do corpo por emitir significados que antecipam os prazeres sexuais. Muitas vezes, os movimentos simulam o próprio ato sexual, denotando uma codificação erótica mais direta e agressiva. Já Peruzzolo (1994) chama a atenção para os significados que giram em torno do erótico. Em primeiro lugar, estar sem roupa não denota necessariamente

erotismo, posto que o erótico não é um fato físico, mas está na ordem do simbólico, dos sentidos investidos na representação do nu. Depende, portanto, das situações e circunstâncias que envolvem o corpo nu e dos valores a ele atribuídos.

O erotismo significa, hoje, a ressamantização do corpo, de parte dele. Há uma representação de prazer e satisfação investida na visão da perna, dos pelos do peito, do dorso, das coxas, etc. O erótico está ligado ao prazer do sexo, que se tornou na cultura uma relação ação/ prazer, não mais uma relação macho/fêmea para a reprodução (PERUZZOLO, 1994, p. 24).

Da leitura acima, pode-se depreender que o erótico não só fala do regime dos prazeres visuais, mas define também os usos do objeto de consumo erótico; no caso em estudo, o corpo feminino. No desenvolvimento da cena, a câmera foca Bebel por trás, enquadrando seu quadril. Essa posição da câmera permite ao telespectador acompanhar as expressões faciais do protagonista, posicionado de frente para a personagem, que demonstra êxtase. Isso porque a visão parcial da nudez da personagem insinua já seu corpo nu, alimentando a fantasia tanto do advogado como do telespectador. O corpo seminu de Bebel sugere o encontro amoroso e a situa na ordem do prazer sexual, inscrevendo-a no estatuto do erótico.

Bebel continua seu jogo de esconde-esconde quando ameaça tirar a saia, deixando mostrar uma calcinha de algodão, tamanho padrão, com pequenos desenhos. Pode-se apreender a peça infantilizada de duas formas. A primeira seria para sublinhar a juventude da personagem, sugerindo-lhe inocência. A segunda seria uma forma de diferenciar o comportamento de Bebel, menina rica e de bons modos, daquele praticado por prostitutas e garotas de programa quando realizam o *striptease*.





Fig. 10 – Cenas da montagem que traz o casal Mandrake e Bebel no apartamento do protagonista e uma travesti acompanhada de um cliente em um motel.

Um dado corrobora essa hipótese. Como explicitado anteriormente, a sequência faz parte de um plano montagem que mostra duas ações acontecendo paralelamente. A primeira refere-se ao *striptease* de Bebel. A segunda ação traz em cena um cliente que leva uma travesti para um motel. Assim, quando Mandrake entra em seu apartamento junto com Bebel, assiste-se, no plano seguinte, ao cliente adentrando um quarto de motel com a travesti. A indumentária desta personagem também é composta de saia e miniblusa, porém de tamanho e caimento diferentes daqueles usados por Bebel. A travesti veste uma blusa muito decotada de lycra brilhosa, saia justa e peça íntima preta fio dental. A amante do protagonista usa saia rodada de cor neutra, além de calcinha infantil.

Nessa ação, a dança também é um demarcador social e de gênero. Bebel realiza movimentos suaves, quase despreziosos, ao contrário da travesti, cuja postura corporal força a coluna a fim de deixá-la tensa, forjando curvas propositais na região lombar para evidenciar seios e nádegas. Os movimentos desta personagem são bruscos. Outro elemento que diferencia as personagens é o ambiente: Bebel está no espaço doméstico; a travesti é levada para um motel.

Na montagem, a sonoplastia é a mesma e, em alguns momentos, os sons de uma cena invadem a seguinte. No momento em que a travesti retira a blusa e deixa os seios à mostra, o cliente diz: “quero chupá-los todinho”. A frase, no entanto, só tem o sentido completado no exato momento em que Bebel, no quadro seguinte, deixa cair a blusa. Essa é uma forma de atrelar as cenas, dando unidade à ação. Expressões picantes, como referências diretas ao erótico, são proferidas em sua maioria pelos personagens masculinos, reforçando que o lugar e o uso do erotismo no seriado são essencialmente masculinos.

Há um ponto que merece ser retomado. Como mencionado, a composição da personagem Bebel é marcada pelo atributo da juventude, manifestado pelo seu comportamento, situações em que se envolve e gestos. Em estudo sobre a vaidade, Macedo

(1997, p. 128) afirma que a maioria dos traços associados à beleza feminina capazes de despertar atração masculina gira em torno de juventude e abundância de hormônios reprodutivos: “Os homens são feitos para valorizar as mulheres pelas qualidades juvenis que o tempo rapidamente apaga”. Sem dúvida, o corpo de Bebel é um corpo trabalhado por meio de exercícios; um corpo que pode ser enquadrado naquilo que se convencionou chamar de “gostosa” e “boa”, referindo-se às mulheres que o detêm, como ilustrado na comunidade do *site* Orkut⁴².



Fig. 11 – Página da comunidade MANDRAKE – HBO, com tópico sobre Bebel.

O tópico foi criado em 2007, ano em que estreou a continuação da primeira temporada da série, quando as personagens Bebel e Berta deixaram a trama. Daí o título do fórum: “Kd a Bebel?”. Os comentários referem-se a essa personagem como “ninfeta do Mandrake” e trazem termos pejorativos associados às relações de dominação de gênero/sexo, a exemplo de “Quero de torar”. Um outro membro ainda reclama cenas de nu feminino nos novos episódios da série. Este comentário, por estar em um tópico dedicado à Bebel, ratifica a relação construída na ficção entre a personagem e a nudez feminina, principalmente pela ampla exposição do seu corpo.

Para Mirian Goldenberg (2007, p. 29), a associação entre juventude e corpo faz dele um valor e um capital:

Um corpo aprisionado e domesticado para atingir a boa forma, um corpo que distingue como superior aquele que o possui, um corpo conquistado por

⁴² Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?rl=cpp&cmm=5262417>>. Acesso em: 11 out. 2009.

meio de muito investimento financeiro, trabalho e sacrifício (...) um importante capital no mercado de trabalho, no mercado de casamento e no mercado sexual.

O corpo trabalhado é aquele que mesmo sem roupas está decentemente vestido, adquirindo, portanto, importância maior do que a vestimenta; um mero acessório para sua valorização. Goldenberg realça a dimensão simbólica que cerca a construção do corpo feminino na contemporaneidade, exposto a um permanente estado de insegurança.

O dispositivo da insegurança corporal é responsável por artifícios de controle exercidos tanto pela indústria da estética como pela difusão de um modelo hegemônico de corpo belo. Nesse sentido, a corrida por intervenções cirúrgicas, drogas milagrosas e exercícios físicos acaba por criar padrões fixos de corporalidades, que se destinam ao olhar alheio.

Com pensamento semelhante, para Kehl (2004), a cultura do corpo revela um deslocamento na dimensão da subjetividade humana. Em outras palavras, é como se o corpo bastasse para qualquer entendimento sobre si mesmo, em detrimento do domínio subjetivo do “eu”, que deveria ser o ponto de partida para todas as questões a respeito do “ser”.

O corpo é a primeira representação imaginária do *eu*. Ao concentrar sobre ele a subjetividade, o jovem freqüentador das academias de musculação que pensa estar livre para traçar seu destino, não se dá conta de que está se condenando a viver, mais do que nunca, encarcerado em si mesmo (KEHL, 2004, p. 176).

Sem dúvida, esse deslocamento é sentido de forma mais premente pela mulher, uma vez que a aparência passa a ser produzida para o olhar do outro. Ao construir sua identidade alicerçada na trajetória do olhar – ponto de vista masculino, o corpo deixa de ser a moradia mais íntima do “eu” para se constituir em um espetáculo privatizante, na medida em que a sua imagem é produzida e determinada pelo outro, pela visibilidade constante dos valores do outro, destituindo o feminino de uma capacidade reveladora própria.

Em estudo sobre a representação das personagens femininas nas histórias em quadrinhos, Oliveira (2003) realça que, na década de 1990, beleza e apelo sexual passam a ser condição prioritária na elaboração dessas personagens. Tais traços, fundados em atributos físicos, geram um modelo de expectativa masculino e feminino:

Os meninos são expostos a imagens de heroínas cuja beleza é definida por padrões estéticos determinados e difundidos pela cultura de massa como sendo qualidades desejáveis em uma mulher; tão logo ele comece a se interessar pelas meninas, irá procurar nelas o modelo de beleza ao qual ele foi exposto desde a infância. Por sua vez, as meninas, já em seus primeiros passos na

educação, aprendem, por meio desses modelos, que as mulheres lindas são as mais interessantes (OLIVEIRA, 2003, p. 10).

Esses modelos persistem na adolescência e na fase adulta, pois são reforçados pelo fluxo contínuo de produtos culturais disponibilizados pelo mercado de consumo. Já nos mangás – histórias em quadrinhos japonesas –, a autora (2003, p. 13) chama a atenção para o rosto angelical das protagonistas heroínas, “uma outra forma de fetiche que se vale da inocência da aparência infantil como elemento de sedução”. Essas considerações apontam para uma forma de representação típica da cultura de massa, que apresenta uma maior variedade de tipos de beleza física como forma de ampliar mercados consumidores, atendendo a gostos diversos: corpos sarados, rostos angelicais, atitudes corporais infantilizadas, etc. Variedade, entretanto, que não pode ser tão grande a ponto de desestabilizar padrões de beleza já consolidados.

A segunda cena em análise faz parte do episódio “Detetive”, quinto da trama, exibido em 27/11/2005. Para esta análise, é pertinente realçar a importância do bairro de Ipanema no cenário carioca, que originou, inclusive, um decreto municipal sob o argumento da necessidade de preservação cultural, como justifica o trecho: “Ipanema, pela sua história, tornou-se uma referência do modo de vida carioca, refletindo-se em todo o País”⁴³.



Fig. 12 – Bebel encontra Madrake (de paletó) na praia. As imagens seguintes revelam flagrantes da câmera de partes do corpo da garota.

A praia de Ipanema é conhecida nacionalmente por ser um território de grande circulação de mulheres bonitas exibindo corpos esculturais. O lugar também lança modas, a exemplo da emblemática figura de Leila Diniz grávida, de biquíni, na década de 1960. O escritor Ruy Castro (1999) dedicou-lhe um livro inteiro, além de ter alimentado a imagem do bairro como síntese do Brasil. “Ipanema mudou o jeito de o brasileiro escrever, falar, vestir-se (ou despir-se) e, talvez, até de pensar” (1999, p. 11). A escolha do local para abrir o episódio encarrega-se de conduzir, no percurso da cena, o olhar do telespectador, já impregnado de metáforas visuais sobre a praia.

A ação se inicia com uma panorâmica da praia de Ipanema, que culmina com o foco

⁴³ Decreto municipal nº 23.161, de 21/7/2003. Disponível em: <<http://www2.rio.rj.gov.br/smu/buscafacil/Arquivos/PDF/D23161M.PDF>>. Acesso em: 4 abr. 2010.

no mar. Um personagem desfocado, portanto com feições indefinidas, invade a tela pela direita. Trata-se de um homem que veste paletó. Há um corte, e Bebel, em plano médio, sai do mar em direção à câmera, situada pouco atrás do personagem masculino, enquadrado de costas no canto direito do quadro. Bebel leva uma prancha colada ao corpo e usa um pequeno biquíni. Um colete de *surf* esconde seu busto, ao mesmo tempo em que ressalta seu corpo na linha da cintura. Essa estratégia de visibilidade do corpo feminino sublinha uma das funções da vestimenta, que, como já discutido, oculta uma porção do corpo a fim de dar ênfase à outra.

No desenvolvimento da cena, Bebel olha para o homem e diz: “Tá parecendo um gringo todo vestido assim no meio da praia”. A câmera volta-se para o interlocutor. Vê-se o advogado Mandrake: “Quer que eu fique pelado?”. Um *contra-plongée* superdimensiona a personagem feminina no ato de abrir o colete. Segue-se um rápido “tilt” que começa no abdômen da personagem em direção a seu rosto. A câmera afasta-se um pouco com o propósito de enquadrar seu corpo agora da linha da cintura ao rosto. Os movimentos de câmera dessa cena tendem a evidenciar a porção superior do corpo da personagem: abdômen, busto e rosto.

Um rápido diálogo é iniciado. Nele, o advogado questiona a garota sobre a prática de *surf*, ouvindo como resposta: “Surf é bom pra saúde, olha só como o bumbum fica duro”. Bebel vira-se de costas para Mandrake para que ele possa visualizar suas nádegas, movimento que é acompanhado por um *close*. Mandrake confere os dotes da garota dando-lhe duas palmadas nas nádegas.

O sentido dessa cena é nitidamente criar um contraste entre personagens femininos e masculinos; entre o corpo desnudo e o corpo vestido. A garota usa um pequeno biquíni; o protagonista tem o corpo completamente coberto por um paletó. O corpo da personagem é exposto aos poucos. Primeiro o abdômen e as pernas, quando ela caminha em direção à câmera, ao sair do mar. Depois o busto, ao retirar o colete. Na sequência, as nádegas e, por último, o corpo inteiro. Ao expor o corpo feminino gradativamente em pedaços, cria-se a ideia de fragmentação. A mulher deixa então de ser vista na sua totalidade, e seu corpo é apresentado em partes com potencial erotizante, tais como pernas, seios, nádegas, coxas. As figurações propositalmente cortadas, vistas em porções, procuram supervalorizar marcas corporais identificadas com feminilidade, dessubstancializando o sujeito feminino de toda a subjetividade inerente ao ser.

A exposição gradativa do corpo feminino também tem a função de gerar expectativa diante do corpo semidesnudo. A exibição das partes do corpo feminino mais densamente

investidas de sentido sexual alimenta o regime do olhar masculino proposto por Mulvey (*apud* MALUF; MELO; PEDRO, 2005, p. 343). Um olhar que, mais do que o olhar do homem, diz respeito a uma masculinização da posição do espectador, ou seja, da masculinidade como ponto de vista. Nessa dinâmica, a mulher, que também faz parte da audiência, ocupa lugar de espectadora, assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer.

O *site* Orkut⁴⁴ traz uma pequena mostra de como se comportou a série frente à audiência feminina. O primeiro ponto a ressaltar é que a comunidade é composta em sua maioria por membros masculinos. No dia 2/3/2010, por exemplo, dos primeiros quarenta e cinco membros a aparecer na tela, apenas dois eram mulheres. No fórum destinado a discutir assuntos relacionados à série, a presença feminina também é pequena. Destaca-se, no entanto, um tópico em que três mulheres manifestam-se:

O tópico sobre "Frases que ficaram" é ótimo

[Início](#) > [Comunidades](#) > [Artes e Entretenimento](#) > [MANDRAKE - HBO](#) > [Fórum](#) > [Mensagens](#)

mostrando 61-66 de 66

[primeira](#) | [< anterior](#) | [próxima >](#) | [última](#)

	FeFa nao podendo deixar de lembrar a teoria da argola!!hehehheh	17/12/07
	Thais "mandrake, vc tem uma testosterona...." a juiza chapadona na festa da OAB no epi Alma...	19/12/07
	☆•°•°•Éricca Amo todas mulheres q vai prá cama comigo, enquanto dura o amor eu amo feito um louco!!!	18/01/08

Fig. 13 – Página do Orkut revelando pequena participação feminina.

O tópico intitulado “Frases que ficaram” foi iniciado em 2005 e está ativo até hoje. Ele foi criado para que os usuários pudessem postar as frases consideradas mais emblemáticas do protagonista. Para esta análise, foram selecionados três comentários feitos por mulheres e realizados na mesma semana do ano de 2007. As análises demonstram que os comentários do público feminino não diferem muito daqueles postados pela audiência masculina no tópico “Kd a Bebel?”. Nas postagens acima, uma telespectadora atribui à “teoria da argola”, cujo conteúdo atrela o apetite sexual feminino ao tamanho dos brincos de argolas, o ponto alto da série. Outra faz alusão à testosterona, hormônio sexual masculino, e, por fim, a terceira cita uma das frases proferidas pelo advogado Mandrake no episódio “Dia dos Namorados”, carregada de sentido sexual. Das três frases selecionadas, duas fazem referência ao corpo

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=5262417&tid=2570967157099413138&kw=frases+que+ficaram>>. Acesso em 2 mar. 2010.

feminino como objeto de consumo masculino e uma evoca o hormônio testosterona como metáfora da virilidade masculina.

Como discutido no quadro teórico, Jodelet (2001) lembra que os sistemas de representação têm como função orientar e organizar condutas, oferecendo estímulos e convocando respostas dentro de um padrão mínimo de desvio. Atuam, dessa forma, no sentido de promover a identidade de grupo. Assim, nada mais coerente que em uma comunidade destinada à discussão de um mesmo produto audiovisual, as opiniões sejam semelhantes.

Sobre a recepção da personagem Bebel nesse mesmo *site* de relacionamento⁴⁵, observa-se que os membros reproduzem comportamentos vivenciados na ficção. A exemplo dos jogos promovidos pelo grupo de Mandrake no Bar do Zé, os membros masculinos da comunidade também dão notas às personagens femininas. No tópico criado em 2005, os membros são instados a escolher quem é a melhor: Berta ou Bebel.

Berta ou Bebel?

Início > Comunidades > Artes e Entretenimento > MANDRAKE - HBO > Fórum: > Mensagens

mostrando 1-10 de 104 primeira | < anterior | próxima > | última

MANDRAKE - HBO
(3.508 membros)

- fórum
- enquetes
- eventos
- membros
- ver perfil

L.A.
bebel...
que delícia!!!
08/12/05

Tárík
Ae
Sem querer desmerecer a Beleza e a jovialidade da Bebel, mas eu ficaria com a Berta...
08/12/05

Santiago
Berta, sem dúvida
A Berta é um banquete, a Bebel é fast food. Mas eu sou suspeito, porque eu gosto de **mulheres** mais velhas. 😊
08/12/05

Bertinho
Eu..
Eu quero as duas!!!!
Brincando.. BERTA!!!!
Mas a Bebel.. ai...
Tem que escolher mesmo?????????
PORRA, nem o Mandrake escolhe e vocês que eu decida????
09/12/05

TC
Perfeita definição Santiago
Bebel - fast-food
Berta - Um verdadeiro banquete.
A Berta entra no meu conceito de mulher suculenta. Carne na medida certa, um corpo maravilhoso. Aliás, nunca tinha enxergado a Maria Luíza Mendonça como agora. É uma mulher sensacional.
Efusivos abraços a todos
09/12/05

Fig. 14 – Página do Orkut evidenciando duas posições destinadas ao feminino: a de esposa e a de amante.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#>CommMsgs?cmm=5262417&tid=2435297910541493467&kw=+berta+ou+bebel>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

Embora a pergunta não tenha mencionado os critérios que deveriam orientar a comparação entre as personagens, a interpretação das postagens indica que a escolha foi baseada por atributos físicos. Da amostra de cinco respostas selecionadas, três estão relacionadas à comida (grifo nosso): “Que **delícia**”, “A Berta é um **banquete**, a Bebel é **fast food**”, “A Berta entra no meu conceito de **mulher suculenta**”. Há ainda um comentário que justifica seu voto para Berta: “porque gosto de mulheres mais velhas”, daí porque ela seria um banquete, termo que está associado à quantidade (idade) com qualidade (experiência).

A disputa entre as duas personagens femininas em meio virtual é decorrência e reflexo do tratamento dado às personagens no seriado. Essa rivalidade contribui para a polarização entre duas figuras: a amante e a esposa (e seus equivalentes), como se ao feminino fossem reservadas apenas essas posições identitárias.

6 CORPO COROA

Para a discussão desta categoria, é importante preliminarmente explicar a opção pelo termo “coroa”. A expressão foi cunhada pela pesquisadora Mirian Goldenberg (2008), que há mais de dez anos estuda a cultura do corpo na cidade do Rio de Janeiro. Em 2007, seu foco estava na análise do significado do envelhecimento no Brasil, comparando as mulheres cariocas com idade entre cinquenta e sessenta anos com as alemãs, as inglesas e as espanholas. Alguns anos antes, a pesquisadora fundara o grupo “Coroas”, como forma de criar uma resistência política lúdica. A ideia era usar um termo usualmente aplicado de forma pejorativa como categoria de afirmação identitária.

O quadro teórico deste trabalho intentou refletir sobre o modo como as cadeias significantes operam no sentido de construir identidades a partir de categorias unitárias. Essa discussão foi amparada pelos ensinamentos do teórico Stuart Hall (2006), que parte da noção de “indivíduo fragmentário” para quebrar a rigidez de categorias totalizantes – que forjam a sensação de um destino único reservado ao indivíduo.

Nessa perspectiva, ao dar visibilidade à palavra “coroa”, Goldenberg quer dar um novo sentido ao termo, de modo a rearticulá-lo dentro da cadeia ideológica identitária de mulheres que estão envelhecendo. Esse exercício também encontra eco nos ensinamentos de Orlandi (1999, p. 16), para quem “os sentidos das palavras não são fixos, não são imanentes. Os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução”. Sobre o lugar de fala da pesquisadora, ela explica: “Busco desestigmatizar a categoria coroas para combater todos os estereótipos e preconceitos que cercam a mulher que envelhece” (GOLDENBERG, 2008, p. 14).

Neste tópico, não se pretende exercer nenhuma ação política, tal como proposto pela autora. A tarefa é mais simples, buscam-se tão-somente as formas de representação do corpo coroa, percebendo os sentidos postos em circulação pelo corpo que envelhece.

Para essa análise, toma-se para análise uma sequência-síntese envolvendo uma personagem feminina. Trata-se de dona Marisa, sessenta anos, secretária do escritório de Mandrake e Wexler há vinte e cinco anos. A cena faz parte do episódio de estreia, “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”.



Fig. 15 – Dona Marisa recolhe objetos pessoais. Na outra cena, entrega o “tira-mancha” a Wexler.

A ação inicia-se com a chegada de Mandrake ao escritório M&W Advocacia. Dona Marisa, ar cansado, está ao telefone aos brados, segurando uma folha de papel em uma das mãos, enquanto o *office boy* está em pé à sua frente. A secretária desliga o aparelho e explica algo ao garoto, que está à espera de um dos advogados para assinar um recurso a ser entregue no cartório. Sobre a sua mesa, uma caixa de papelão destoa. A personagem fita o objeto e dispõe no seu interior o porta-retrato de uma jovem que ornava a mesa de trabalho. A câmera aproxima-se, percebe-se que a caixa já está cheia de utensílios pessoais. Trata-se do último dia de trabalho de dona Marisa no escritório onde ficou por mais de duas décadas. Na sequência, ela cumprimenta o protagonista: “Bom dia, doutor Mandrake. Que bom que você chegou, meu filho”.

Por trás da mesa da secretária, uma porta abre-se. Wexler surge, sem paletó, usando uma camisa social de cor branca manchada de café. Ele dirige-se à secretária: “Dona Marisa, cadê o tira-mancha?”. Em um ato mecânico, a personagem abre a gaveta e entrega o produto ao patrão ao mesmo tempo em que lhe repassa um documento que estava sobre a mesa: “O senhor precisa assinar esse recurso agora, porque ele (apontando para o *office boy*) tem que ir voando para o cartório”. O advogado começa a ler o documento, mas é interrompido por um gesto apressado da secretária, que ameaça puxar o papel de suas mãos: “Assina logo, doutor Wexler, eu já li isso”.

No quadro seguinte, dona Marisa entrega uma pasta com o documento recém-assinado ao *office boy*, recomendando-lhe cuidado e pressa: “Toma, meu filho, volta pro cartório, voa, hein?”. A secretária desaba na cadeira e suspira fundo. Mandrake repara o ar cansado de dona Marisa. Aproxima-se dela. Segue o diálogo:

- **Mandrake (carinhosamente):** Vou sentir saudades da senhora.
- **Dona Marisa:** Eu também, meu filho. Eu me acostumei com esse

escritório. Primeiro me acostumei com seu pai. Olha, aquele homem, marcou a minha vida... Mas depois eu me acostumei com você.

- **Mandrake:** Não sei se vou conseguir viver sem a senhora, mas se é o que quer...

- **Dona Marisa:** Sim, é o que eu quero.

No desenvolvimento da cena, Mandrake e o sócio entram na sala de Wexler, que senta em frente ao computador. O protagonista posiciona-se em frente à grande vidraça da sala. Com o olhar voltado para a rua, fita o horizonte. Inicia-se o seguinte diálogo:

- **Mandrake:** Wexler, o velho Mandrake comia a dona Marisa?

- **Wexler:** Teu pai? Quem te falou isso?

- **Mandrake:** Ela, a dona Marisa.

- **Wexler:** Duvido.

- **Mandrake:** Mas comeu ou não comeu?

- **Wexler:** Comeu é uma palavra muito forte, rapaz. Eles tiveram um *affair*.

- **Mandrake:** Sabia.

No episódio de estreia, dona Marisa é representada como uma típica senhora. Na cena analisada, seu figurino é composto por uma blusa estampada de mangas longas, abotoada até o pescoço. Seu corpo coberto é realçado pelos enquadramentos de câmera, sempre em plano médio. Óculos de grau escondem-lhe um pouco as feições, além de reforçarem-lhe estereótipos que cercam a chegada da velhice. Lembrando que os estereótipos, como discutido no quarto teórico, são crenças compartilhadas sobre atributos pessoais. Nesse caso, a imagem mais emblemática do idoso, pela grande difusão midiática, está na figura do “Papai Noel”, também chamado de “bom velhinho”, cuja representação faz dos óculos de grau acessórios permanentes.

Goldenberg (2007; 2008) lembra que o corpo é um bem simbólico que pode receber valores dependendo do mercado no qual está inserido. Assim, ao destinar à personagem idosa elementos visuais que significam invisibilidade do corpo biológico e desprovimento de sensualidade, constrói-se uma representação do idoso apoiada na invisibilidade do próprio indivíduo. “Uma cultura em que o corpo é um capital, o processo de envelhecimento pode ser vivido como um momento de grandes perdas, especialmente de capital físico” (GOLDENBERG, 2007, p. 31).

Ao perder o capital físico, espera-se que a idosa dedique-se de forma integral aos cuidados da casa e ao cumprimento do papel de mãe/avó ou esposa. Daí porque dona Marisa tem um inegável instinto maternal, que pode ser percebido pela forma com que se dirige aos mais novos, chamando-lhes por “meu filho”. Na cena em análise, a secretária dirige-se dessa forma duas vezes ao protagonista e uma vez ao *office boy*. Já a vocação marital é percebida na

forma como ela trata o advogado Wexler, diluindo a fronteira entre o espaço de trabalho e o espaço doméstico. A secretária conhece os hábitos do patrão, que passa mais tempo no ambiente de trabalho do que na sua residência. Por isso, ao entregar o “tira-mancha” solicitado por Wexler, dona Marisa age como se fizesse uma atividade rotineira. Por esse mesmo motivo, a secretária sente-se à vontade para interromper a leitura do patrão, ordenando: “Assina logo, doutor Wexler, eu já li isso”. Dona Marisa administra o escritório como se fosse a sua casa. Essa é uma maneira de conferir uma atmosfera de intimidade entre os personagens, evidenciando a cumplicidade e os sentimentos de dedicação e proteção conferidos à secretária.

Na trama, a personagem está se despedindo do mercado de trabalho, mas nenhuma menção é feita a qualquer outro tipo de atividade a ser desempenhada por ela. Dona Marisa demonstra cansaço e esgotamento, configurando uma representação que corrobora o estereótipo de que o envelhecimento torna as pessoas inativas e fracas.

A forma de representação da personagem aponta também para uma dessexualização do idoso, remetendo à crença de que o avançar da idade coincide com o declínio da atividade sexual e com a ausência dos desejos. Não por acaso, essa fase corresponde ao fim da capacidade reprodutora da mulher. Ao perguntar a Wexler sobre o envolvimento afetivo entre seu pai e a secretária, Mandrake demonstra desconcerto e confusão, sentimentos manifestados de forma mais clara no roteiro original do episódio:

- **Mandrake (calmo e irônico):** Wexler, meu pai comia a Dona Marisa?
- **Wexler (rindo):** Quem te falou isso?
- **Mandrake:** Ela, dona Marisa.
- **Wexler:** Duvido.
- **Mandrake:** Mas comeu ou não comeu?
- **Wexler (mexendo na cafeteira):** Se você quer saber, o seu pai era um grande especialista na arte do amor, conhecia os recantos escondidos da alma feminina e sabia como poucos fazer companhia às mulheres. Você já é diferente. Vai no volume, no gross.
- **Mandrake:** Gross?
- **Wexler:** É gross. Grosa, doze dúzias.
- **Mandrake:** Mas, enfim, papai comeu ou não comeu dona Marisa?
- **Wexler:** Comeu não é o termo exato... ele teve um affair com ela...
- **Mandrake:** Dona Marisa, quem diria...

A expressão “quem diria” é investida de um contexto simbólico que reforça enunciados – de recato e embotamento sexual – constituintes de um tipo de discurso sobre a velhice. Ao dizer “quem diria”, o protagonista demonstra que não esperava por essa revelação, ou melhor, não vislumbrava uma atividade sexual envolvendo a secretária idosa.

Mais uma vez, o dispositivo da invisibilidade insurge-se no discurso do protagonista.

De acordo com Goldenberg (2008, p. 29), o resultado das entrevistas que realizou, em 2007, com mulheres acima de cinquenta anos demonstrou que a ideia de invisibilidade figurou em um grupo de quatro discursos mais citados pelas entrevistadas, conforme uma das respostas transcrita abaixo:

Eu sempre fui uma mulher muito paquerada, acostumada a levar cantada na rua. Quando fiz 50 anos, parece que me tornei invisível. Ninguém mais diz nada, um elogio, um olhar, nada. É a coisa que mais me dá a sensação de ter me tornado uma velha. Hoje, me chamam de senhora, de tia, me tratam como alguém que não tem mais sensualidade, que não desperta mais desejo. É muito difícil aceitar que os homens me tratem como velha, simplesmente me ignoram, me tornei invisível.

A reação do advogado pode também ser explicada por questões de gênero. Há, no seriado, uma espécie de distinção entre tipos de mulheres e lugares destinados a elas, definidos em torno da ideia de que existem “mulheres para casar” e “mulheres para transar”. Logo, a atividade sexual das personagens admiradas e respeitadas pelo protagonista está associada ao casamento ou a uma relação estável. Daí o estranhamento em saber que a secretária que inspira cuidados maternos fora amante de seu pai.

Após essa cena, dona Marisa surge rapidamente em outro momento desse mesmo episódio antes de encerrar sua participação na primeira fase da trama. Depois disso, a secretária só reaparece na continuação da série, em 2007, no episódio “Brasília”, exibido em 18/11/2007, quando procura os advogados a fim de ajudá-la a localizar uma sobrinha desaparecida.

Uma justificativa para a curta participação da personagem na ficção é a chegada de uma outra profissional ao escritório dos advogados para desempenhar a mesma função. A nova secretária, dona Verônica, estreou no segundo episódio da trama e passou a integrar todos os demais, ocupando espaço gradativamente no percurso dos capítulos. Na evolução dos episódios, ela passou a auxiliar o protagonista na resolução de alguns casos.



Fig. 16 – Dona Verônica, de joelhos, limpa camisa do patrão. Na sequência, ambos são flagrados por Mandrake.

A cena que marca sua estreia na trama faz parte do episódio “Dia dos Namorados”. A ação inicia-se com a chegada de Mandrake à sala de Wexler. Ao abrir a porta, o advogado depara-se com dona Verônica, de joelhos, posicionada entre as pernas do sócio. Surpreso, o protagonista chama o sócio em tom repreensivo. Wexler levanta-se e apresenta a nova secretária do escritório ao sócio. Percebe-se nesse momento que a personagem feminina, de joelhos, limpava a camisa do advogado suja de café, reproduzindo uma tarefa desenvolvida pela antiga secretária. Porém, ao contrário de dona Marisa, cujo ato de entregar o produto ao patrão era mecânico, a atual secretária imbui-se de sensualidade para realizar o mesmo gesto.

A apresentação de dona Verônica ao protagonista é acompanhada por curto e rápido “tilt” de câmera iniciado nos pés e seguindo um percurso até a altura das nádegas. Ela é jovem, usa uma saia um pouco abaixo dos joelhos de cor vermelha, com uma generosa fenda na coxa direita. Seus pés estão quase desnudos por uma sandália de tiras douradas e um pequeno salto. Mais uma vez, o corpo feminino é fragmentado, exposto por porções com o objetivo de dar relevo a partes com maior apelo erótico, inscrevendo a personagem em uma rede de signos que opera atribuindo significados à sua sexualidade.

Nessa cena, são usadas duas câmeras para imprimir velocidade à ação e valorizar os elementos visuais a que se quer dar ênfase. Quando a câmera enquadra o quadril da personagem, uma câmera subjetiva registra quase simultaneamente a expressão facial de Mandrake. Do ponto de vista do espectador, a sensação é de um flagrante no exato instante em que o personagem acompanha com o olhar o corpo da personagem. O advogado conserva um meio sorriso nos lábios, completando o clima de sedução.



Fig. 17 – A câmera subjetiva enquadra partes do corpo da nova secretária.

O corpo na contemporaneidade é um importante capital nas mais diversas esferas da vida humana, inclusive no mercado de trabalho. O corpo, ao dizer sobre a pessoa, pode determinar oportunidades de trabalho e significar ascensão social. Nesse episódio, antes de contratar a nova secretária, Wexler brinca com o sócio ao dizer que pretende dar o cargo a um secretário. Mandrake reage, deixando claro que não gosta da ideia de ter um homem

desempenhando a função. Essa passagem demonstra que a contratação de uma jovem e bela mulher para o posto não foi mera coincidência, além de contrapor o masculino ao feminino. Nesse sentido, os atributos físicos da personagem foram determinantes para que ocupasse a vaga aberta por dona Marisa.

Essa passagem legitima certo padrão de beleza associado a alguns atributos físicos, formas simbólicas que dizem respeito não mais somente à vida privada, mas à pública também. “O corpo é ao mesmo tempo o principal objeto de investimento do amor narcísico e a imagem oferecida aos outros – promovida, nas últimas décadas, ao mais fiel indicador de verdade do sujeito, da qual depende a aceitação e a inclusão social” (KEHL, 2004, p. 175).

No desenvolvimento dessa sequência, a secretária pergunta o número dos ramais telefônicos dos patrões a fim de anotar na agenda. Wexler responde de forma despretensiosa. Mandrake, primeiro encara de forma firme a personagem, depois se aproxima, saca-lhe a caneta, e escreve na sua mão os respectivos números das salas. Osório (2007, p. 101), em estudo sobre as tatuagens de amor (desenhos destinados ao parceiro amoroso/sexual como forma de homenagem), sublinha que a motivação inicial daqueles que desejam marcar o corpo dessa forma repousa nas relações de dominação/conquista, evidenciando as relações de poder subsistentes nas relações afetivas.



Fig. 18 – Mandrake escreve ramal da sala na mão de dona Verônica. Na mesma cena, flerta com a secretária.

Pode-se estabelecer um vínculo entre a atitude do personagem Mandrake e a motivação das tatuagens de amor. A marca na carne da secretária assume a forma de uma marca de propriedade. A caligrafia sobre a pele pode ser interpretada como a dominação exercida pelo masculino sobre o corpo feminino, uma espécie de etiqueta de posse. “As mulheres se submetem a essas práticas, pois também operam dentro da lógica da dominação masculina, tratando seus corpos como objetos” (OSÓRIO, 2007, p. 102).

Ao escrever sobre a pele da personagem, Mandrake quer comunicar sentimentos subjetivos ligados ao desejo e à sedução. Sua atitude, ao lado de outros signos incorporados à

cena, demonstra a oposição entre o corpo feminino jovem e desejado e o corpo feminino envelhecido e dessexualizado. Essas e outras considerações revelam que as posições de gênero representadas na ficção estão atreladas ao corpo, gerando enunciados de visibilidade e invisibilidade conforme o regime de aparência que dita modelos e padrões corporais.

7 CORPO PROSTITUÍDO

Pretende-se neste capítulo compreender as representações que cercam o corpo prostituído na trama, considerando a identidade das personagens prostitutas a partir das relações com outros personagens, identificando os signos e ícones que enfatizam determinados sentidos. Para esta análise, o foco recairá sobre personagens femininas que exercem a profissão de garotas de programa. Para fins elucidativos, exercem a prostituição aquelas personagens que vendem monetariamente seus corpos a fim de proporcionar prazeres tanto por meio visual – quando se exibem em danças e *striptease* – como por meio da atividade sexual. Nessa troca de favores sexuais, também se podem cambiar relações sexuais por favores profissionais e bens materiais.

A análise terá como enfoque algumas situações envolvendo personagens que interpretam “garotas de programa” no episódio de estreia “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”. Diferente das demais análises, cujo foco foi dado a cenas individualizadas, neste capítulo, detalha-se um pouco mais o enredo do episódio em estudo. Essa opção tem como finalidade realçar o diálogo entre os diversos elementos discursivos e imagéticos utilizados na representação das garotas de programa, tema em torno do qual gira a trama.

Dentre esses elementos, o título – “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar” – já sugere que o conteúdo narrativo foge do convencional, daquilo que comumente está associado à cidade do Rio de Janeiro. Considerando que o Pão de Açúcar é um conhecido cartão postal, o título chama a atenção justamente para aquilo que se contrapõe ao Rio de Janeiro turístico e midiático. É um convite ao telespectador para um passeio por uma cidade heterogênea a partir de um percurso menos glamouroso e turístico. Dessa forma, contrariando o próprio repertório imagético flutuante nos espaços televisivos, o título evidencia que não se pretende mostrar somente o Rio do Cristo Redentor, mas as várias cidades que coabitam em uma só. Pode-se ainda inferir uma ironia em relação ao imaginário nacional que apreende metonimicamente o Rio de Janeiro pelo Pão de Açúcar e pelo Corcovado.

Completando essa reflexão, a primeira imagem que surge na tela contempla a seguinte inscrição: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo. Estavam todos pervertidos”⁴⁶. Justamente por ser o episódio de abertura da produção, este conjunto

⁴⁶ Do livro *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, 1862, de Joaquim Manoel de Macedo.

discursivo, apresentado nos primeiros minutos de fruição da mensagem visual, encarrega-se de conduzir o olhar do telespectador por todo o percurso da série.



Fig. 19 – Mandrake fita a rua do alto de um apartamento da Avenida Atlântica. Na sequência, Marta e Luíza tentam livrar-se do flagrante dos policiais (ao lado).

No desenvolvimento da sequência, surge, em plano aéreo, uma imagem da orla carioca à noite. A fotografia é escurecida em tom esverdeado, favorecendo a atmosfera *noir*. Ouve-se uma sirene de polícia, o que reforça a tentativa de desconstruir o cotidiano carioca marcado pelo samba, carnaval e belezas naturais, mas que, por outro lado, reproduz imagens e conteúdos veiculados pela mídia sobre a espetacularização da violência nos morros do Rio de Janeiro. Dando continuidade à cena, a câmera enquadra um apartamento iluminado de um prédio na Avenida Atlântica. O plano vai se fechando até enquadrar o rosto de Mandrake, que fita a rua através da vidraça do apartamento. *Em off*, ouve-se a voz do narrador-personagem:

Essa é a praia do bairro onde moro e esse aí sou eu. Meu nome é Mandrake. Sou advogado criminalista. Vivo cercado de clientes acusados de contrabando, tráfico de drogas, estupro, sequestros e outros crimes menores. Quando mentem pra mim, acredito neles pra melhor defendê-los. Quando dizem a verdade, recorro a um desses mecanismos psíquicos que aliviam a consciência, dizendo pra mim mesmo: “não julgue, tente entendê-los”.

A cena seguinte inicia-se como se estivesse em um momento de pausa após grande discussão. A ação se passa na sala do apartamento onde está o protagonista. Além dele, estão duas jovens visivelmente drogadas e dois policiais. Uma música eletrônica suave ecoa no ambiente. Todos estão abatidos e visivelmente nervosos, menos Mandrake. Em um canto da sala está Conan, detetive da Entorpecentes, e um jovem policial, à paisana, vestido de surfista. Ambos usam um distintivo da Polícia Civil no bolso da camisa. Em frente, sentadas no sofá, estão Luíza e Martinha, ambas de 20 anos. Luíza passa a língua repetidamente nos seus próprios lábios evidenciando boca seca, gesto típico de quem usou drogas. Percebe-se uma grande quantidade de pó branco em cima da mesa da sala.

Sabe-se, então, que o advogado fora chamado para interceder pelas jovens, de modo a

livrá-las de um flagrante policial por tráfico de drogas. A cena é rápida, mas dá força à ideia de que o conteúdo do episódio gira em torno do ilícito, daquilo que é moralmente questionável. Não só pela temática da droga, mas também pela própria definição *em off* do protagonista, que fortalece essa impressão. Ao revelar a natureza dos casos que costuma defender – seus clientes são acusados de contrabando, tráfico de drogas, estupro e sequestro –, Mandrake assume que delitos e atos criminosos fazem parte do seu dia a dia. Importante mencionar que o cotidiano do personagem confunde-se com o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que este é apresentado segundo o ponto de vista do protagonista.

É nesse contexto que o telespectador toma conhecimento do principal argumento da trama. Mandrake é contratado pelo *playboy* Luís Antônio Machado, conhecido como Baby Machado (Daniel Dantas), que se apaixonou por uma prostituta (Carolina Holanda) e quer resgatá-la das mãos do cafetão Miro (Rômulo Marinho Jr.). Pâmela é a namorada de Miro, um homem violento e controlador, que acumula problemas e dinheiro à frente da boate noturna *Sunshine Girls*, onde se concentra boa parte da ação.

Inserir o tema da prostituição ao lado de temas identificados como atividades desviantes, como tráfico de drogas, contrabando, estupros, etc., é uma forma de atribuir essa mesma qualidade ao universo das garotas de programa. Essa estratégia aproxima-se do conceito de “formação discursiva”, compreendido por um grupo de objetos e enunciados semelhantes submetidos a um sistema de regras e determinados por certas condições de existências. Para Foucault (1995, p. 43), a “formação discursiva” ocorre “no caso que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações)”.

Nessa esteira de raciocínio, as regras de conformação dos discursos – verbais e imagéticos – representados no episódio em análise podem ser identificadas a partir dos temas em evidência. Para produzir sentidos, esses temas derivam de um jogo de relações conduzido pelas noções de estigma e desvio. É oportuno lembrar que, para Goffman (1988, p. 13), estigma é usado em referência a um atributo profundamente depreciativo e que só existe a partir de uma linguagem de relações, uma vez que um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outro. No seu estudo sobre a pessoa estigmatizada, o autor cunha o conceito de “identidade desviante” para entender o lugar que o estigmatizado ocupa na estrutura social. Uma vez entendido que a condição necessária para a vida social é o compartilhamento de expectativas normativas, o desviante é aquele que quebra uma regra, infringindo o sistema de valores vigente. É nesse sentido que os clientes do advogado Mandrake são indivíduos desviantes, assim como as garotas de programa, por exercerem uma

atividade condenada socialmente.



Fig. 20 – Playboy Baby Machado. Na cena seguinte, Mandrake vestido e Linda seminua. Na sequência, o casal beija-se pouco antes do corte.

Para avançar nessa discussão, uma cena ilustra bem a reflexão sobre a noção de comportamento desviante. A ação se passa dentro de um quarto destinado a encontros da boate *Sunshine Girls*. Mandrake vai até o local a fim de compor um quadro de referências sobre a personagem Pâmela. Para tanto, o advogado usa o disfarce de um frequentador comum: assiste a um show de *striptease*, toma cerveja e escolhe a garota de programa Linda (Susana Alves) para manter relações sexuais. O quarto onde o ato sexual deve acontecer é pequeno e a luminosidade vem de um abajur lateral. Deitado na cama, ainda vestido, Mandrake assiste à garota de programa, em pé, despir-se aos poucos. Nessa cena, evoca-se o *voyeurismo*, que, como ensina Kehl (2004, p. 172), consiste em captar o corpo do outro em sua dimensão obscena com o fim de realização sexual. O prazer do *voyeur* prescinde de contato e o ato consiste em observar o outro sem ser observado nas mesmas condições. Ou seja, enquanto um despe-se, o outro não precisa estar desnudo. Enquanto a garota retira as peças de roupa, os personagens iniciam um diálogo:

- **Mandrake:** Aqui só tem vocês?
- **Linda:** Ficou com tesão em alguma outra? Gosta de variar, né?
- **Mandrake:** Gosto.
- **Linda:** Todo homem é igual.
- **Mandrake:** É verdade. Você é uma mulher inteligente.
- **Linda:** Sou. E não entendo o que um homem bonito como você vem fazer aqui.
- **Mandrake:** Aqui só vem homem feio?
- **Linda (acomodando o salto sobre a perna do protagonista):** Não, mas quando um cara bacana como você vem aqui é porque quer alguma coisa diferente.
- **Mandrake:** Então talvez eu queira alguma coisa diferente...
- **Linda:** Aí vai depender da sua dotação...
- **Mandrake:** Física ou financeira?
- **Linda:** Os dois...
- **Linda (apontando para o sapato sobre a perna do advogado):** Tira. Gostei de você, tesudo. A gente pode se encontrar no meu apartamento.

- **Mandrake:** Mas você não trabalha aqui todo dia?
- **Linda:** Claro que não. Patrão quer todo mundo como se fosse zero bala.
- **Mandrake:** Mas são todas exclusivas da Casa?
- **Linda:** Nem todas. Eu sou. Se o Miro souber que eu estou costurando pra fora...
- **Mandrake:** E aquelas duas lá fora?
- **Linda (beijando o protagonista):** Aqui só tem bucetinha exclusiva.
- **Mandrake:** E uma tal de Pâmela, você conhece?
- **Linda:** Essa daí esquece, tá fora do circuito.
- **Mandrake:** Fora do circuito por quê?
- **Linda:** Ela é a comida do patrão.
- **Mandrake:** Como é que ela é, hein?
- **Linda:** Ela é uma gata.
- **Mandrake:** Só isso?
- **Linda:** Não... Tem um rosto maneiro, mas o forte dela mesmo é o corpo. Piranha é assim: ou é bonita ou é gostosa. Se fosse gostosa e bonita, não seria piranha. A Pâmela, logo no dia em que chegou, o Miro deu a trava, só deixa ela dançar. Mesmo assim, só quando ele tá na casa.
- **Mandrake:** E quando ele tá na Casa?
- **Linda (abraçando e beijando Mandrake):** Hoje ele tá. Mas por que você quer comer a Jessy se você está aqui comigo?
- **Mandrake:** Jessy?
- **Linda:** É o nome verdadeiro da Pâmela, Jessica.
- **Mandrake:** E o seu verdadeiro?
- **Linda:** Eloína, você gosta?
- **Mandrake:** Gosto.
- **Linda:** Eu não gosto. Você não vai tirar a roupa?

Até boa parte da ação, Linda conserva-se seminua, com os seios desnudos e uma calça justa cobrindo a porção inferior do corpo. A luz é baixa, revelando os personagens na penumbra. Do ponto de vista do cenário, são poucos os objetos presentes, composição que denota minimalismo ao ambiente. Pode-se inferir que essa estratégia foi utilizada a fim de valorizar o diálogo entre o casal, relegando a relação sexual do protagonista com uma garota de programa a um detalhe. Por esse mesmo motivo, os personagens conservam-se vestidos ou seminus. Na cena, o ato sexual é apenas sugerido; um corte seco encerra a ação no exato instante em que Linda pergunta ao advogado se ele não vai tirar a roupa.

A antropóloga Maria Dulce Gaspar realizou uma pesquisa na década de 1980 sobre o universo da prostituição no Rio de Janeiro, como parte da sua dissertação de mestrado. Os dados coletados a partir da observação participante originaram o livro *Garota de programa: prostituição em Copacabana* (1985). Nele, a autora investiga a organização social e o sistema de representação que cercam a atividade desenvolvida pelas garotas de programa que atuam no bairro de Copacabana.

Segundo suas observações nos locais de pesquisa, clientes mais jovens e bonitos são vistos com desconfiança por usarem o charme e a juventude para barganha de preço. “O senhor de mais idade, desvalorizado no jogo da sedução, está disposto a pagar pelo prazer e

por isso não coloca em foco a posição estigmatizada dessas mulheres” (GASPAR, 1985, p. 36). Conforme a autora, os frequentadores são, em sua maioria, homens acima de 35 anos, barriga saliente, calvície, além de comportamentos vistos pelas garotas como desprezíveis. Dessa forma, satisfazer os desejos eróticos de indivíduos cuja aparência física é desvalorizada é percebido como uma função das prostitutas. Ela observa que homens jovens e bem aparentados não costumam ser vistos com frequência em boates de *striptease*, principalmente porque estar em um estabelecimento desse tipo pressupõe inabilidade ou inaptidão em conquistar mulheres para o ato sexual gratuito.

Na ficção audiovisual, essa situação é demonstrada quando a garota de programa Linda questiona o que um homem bonito como Mandrake faz no local: “E não entendo o que um homem bonito como você vem fazer aqui”. Linda levanta então uma hipótese para a presença do protagonista no estabelecimento: “Quando um cara bacana como você vem aqui é porque quer alguma coisa diferente”. A “coisa diferente” a que se refere está associada a alguma prática sexual que foge aos padrões “normais”. Essa suspeita fica mais clara quando a garota de programa diz que poderá satisfazê-lo “dependendo da sua dotação”. A conotação sexual é por fim confirmada no trecho em que o protagonista pergunta se a garota refere-se à dotação física ou financeira, obtendo a resposta da garota: “Os dois”.

De acordo com Gaspar (1985), os homens que procuram os serviços profissionais de garotas de programa o fazem no anonimato ou com muita discrição como forma de preservar-se de uma companhia condenada socialmente. Isso porque, como atenta a autora, a condição de estigmatizado não diz respeito apenas ao indivíduo que porta o estigma, mas alastra-se sobre aqueles com quem ele se relaciona. Dessa forma, a prostituta acaba por transferir para os homens que a acompanham parte do estigma. Daí porque a cena entre Mandrake e Linda economiza detalhes do ato sexual, estabelecendo um distanciamento entre os personagens. A intenção é preservar o protagonista de um eventual estigma. O ato sexual envolvendo uma garota de programa é ainda justificado como um meio para que o protagonista alcance a verdade do caso que tenta solucionar.

Uma característica que cerca o universo do indivíduo desviante é o autorreconhecimento como tal. Para a autora (1985, p. 86), esse reconhecimento é comum entre aquelas que exercem a prostituição e é explicado, em grande medida, pelo que ela denomina de caráter totalizante da atividade:

O comportamento desviante tem um grande peso e um caráter totalizador, que se sobrepõe aos demais papéis, contaminando outras esferas da vida pessoal de seus praticantes. Vários estudos sobre prostituição refletem a

preocupação com esse aspecto totalizador da atividade, que de fato tem ampla repercussão na definição da identidade dos seus agentes. Em contraste com outras ocupações, que, ao estipular um papel para o indivíduo, deixam margem pra outras definições de sua identidade, a prostituição, devido às suas implicações morais, contamina outros papéis.

Outra passagem contribui para a análise sobre como o estigma da prostituta contamina outras esferas da sua vida. A ação acontece no escritório do advogado Mandrake, onde o cliente, Baby Machado, realiza um minucioso relato sobre seu envolvimento com a personagem Pâmela, a fim de fornecer dados para elucidação do caso. Para a presente discussão, um trecho do diálogo sobressai como material para o estudo:

- **Mandrake:** Como é que ela é?
- **Baby:** Ela é meiga, carinhosa...
- **Mandrake (repreensivo):** Meiga? Estou te perguntando fisicamente.
- **Baby:** Ela é grande, esbelta... Gostosa pra caralho. Sabe como as amigas da boate chamam ela? Égua.

A reação do advogado Mandrake diante da descrição do cliente sobre a garota de programa pela qual ele se apaixonou delimita a linha tênue que se forma entre o campo das relações profissionais e o das relações afetivas envolvendo a identidade da personagem feminina. O tom repreensivo do advogado configura um processo estigmatizante na medida em que, para Mandrake, adjetivos como “meiga” e “carinhosa” são características incompatíveis com a identidade de uma garota de programa. Por isso ele questiona: “Meiga? Estou te perguntando fisicamente”.

Dentro dessa lógica, Mandrake sente-se contemplado com a resposta do cliente sobre os atributos físicos de Pâmela, alcunhada de Égua por ser grande, esbelta e, claro, de fácil montagem. Ao desconsiderar aspectos subjetivos da identidade da personagem, valorizando apenas o físico, ocorre não apenas a reificação do corpo feminino, percebido como um produto de consumo, mas do indivíduo feminino em sua totalidade, uma vez que ele é transformado em seu próprio corpo. A reação de Mandrake revela ainda um tipo de crença de que prostitutas não podem amar, ser desejadas na sua plenitude ou ainda constituir família. “O estigma projetado na prostituição aciona outras formas de discriminação e ainda que tenha apenas a conduta sexual como referência explícita, transfere sua projeção para outros papéis da vida da prostituta” (VERSIANI *apud* GASPAR, 1985, p. 77).

O fato de o cafetão Miro permitir que Pâmela dance apenas quando ele está na boate reafirma o domínio e o poder masculino sobre o corpo feminino. O codinome da personagem, Égua, chama atenção para os apelidos femininos que associam mulheres a animais (especialmente aqueles que apresentam cio) bastante comuns na linguagem coloquial. Em

uma violência simbólica, chamadas de vacas, cadelas, cachorras e tantos outros, as mulheres são inferiorizadas em função da divisão sexual dos papéis, apoiada em determinismos biológicos e desigualdades de gêneros. Uma vez associado ao cio, o apelido insere a mulher em um contexto sexual que visa apenas à procriação; cio é o período em que a fêmea está pronta para a monta.

Existem, no entanto, estratégias para driblar o caráter totalizante que cerca a atividade da garota de programa, como forma de estabelecer uma fronteira entre a vida profissional e a pessoal. Observa-se esse mecanismo na cena que envolve Mandrake e a prostituta Linda. Nessa ação, chama a atenção a passagem em que ela revela o uso de codinomes quando está no ambiente de trabalho e de sedução. “Linda” é na verdade Eloína, ao passo que Jéssica é o nome verdadeiro de Pâmela. Assumir nomes diferentes em determinadas circunstâncias significa assumir novas identidades na tentativa de evitar que o estigma contamine a pessoa total da prostituta.

Nesse sentido, o codinome corresponde à dualidade identitária da pessoa e da personagem. Significa a aceitação de uma identidade estigmatizada e a tentativa de preservar a identidade que a garota de programa assume na vida pessoal. Essa forma de restringir e delimitar o processo de estigmatização revela as estratégias de aceitação/resistência em que mulheres e garotas de programa constroem suas identidades a partir de sua inserção no meio social e cultural.

No episódio, esse mecanismo é percebido em um outro momento. A cena se inicia com um *close* no rosto de Pâmela. A personagem tem os cabelos escovados e bem arrumados em um clássico rabo de cavalo, sua maquiagem é leve e em tom pastel, evidenciando sua beleza natural. Ostenta ainda brincos de argolas douradas e um luxuoso colar no pescoço. Um elegante vestido preto e sandálias de salto completam o figurino. Um plano geral revela que ela está do lado de fora de uma cabine, experimentando roupas em uma loja. Ela olha-se em frente a um grande espelho. Ao seu lado, uma educada e simpática vendedora aguarda instruções. O ambiente, extremamente *clean* e minimalista, tem iluminação alta, ressaltada pelo piso branco e duas grandes araras em alumínio brilhoso com as peças à venda. A cortina do provador tem tom sóbrio, verde-água, e os espaços são amplos. A preocupação maior nessa cena foi passar uma atmosfera discreta e sofisticada.



Fig. 21 – Pâmela em um ato sexual. Na sequência, fantasiada de cowgirl. Na outra cena, elegante em uma loja.

Gaspar (1985, p. 30), que estudou o comportamento das garotas de programa fora e dentro do contexto profissional, apurou nas suas pesquisas que elas costumam comprar nas mesmas lojas de roupa frequentadas por meninas da alta classe do Rio de Janeiro, prática que não as diferencia de outras jovens da Zona Sul. Vestem-se com o que está na moda e procuram usar grifes que, de alguma forma, revelem um bom status social e que marquem formas de pertencimento social e cultural. Esse comportamento, que visa à padronização da aparência pela moda, é uma maneira de encobrir a identidade estigmatizada. Goffman (1988, p. 84-85) chama de manipulação da identidade deteriorada a estratégia utilizada pelo estigmatizado para encobrir, em determinadas circunstâncias, a informação estigmatizante:

Há estigmas importantes, como os das prostitutas, homossexuais, mendigos e viciados em drogas, que exigem que o indivíduo seja cuidadosamente reservado em relação a seu defeito com uma classe de pessoas, a polícia, ao mesmo tempo em que se expõe sistematicamente a outras classes, ou seja, clientes, cúmplices...

Se fora do ambiente de trabalho os trajes de Pâmela não a diferenciam das demais garotas da classe alta carioca, na *Sunshine Girls*, a personagem não economiza em apelos eróticos e sensuais, como ilustrados a seguir. A cena se inicia com Mandrake tomando uma cerveja, em pé, no ambiente de circulação da boate. A luz é baixa, quase penumbra. Com o enquadramento da câmera focado em Mandrake, ouve-se, no extracampo, o apresentador Joginho (Alexandre Frota) narrar um show de *striptease*: “Que pressão, vamos fritar esse bifinho. É a Égua da *sunshine*”. A luz torna-se difusa, e, gradativamente, é direcionada para um pequeno palco, revelando a figura de Pâmela. A garota usa um traje sumário, composto por short e “top” dourados. Ela leva ainda uma cartucheira no cós e um chapéu na cabeça, fazendo o estilo *cowgirl*. O figurino fetichista é apropriado para a dança, cujos movimentos sensuais permitem uma erotização do corpo. A coreografia é simples e sensual; consiste basicamente em molejo de quadril e agachamentos que deixam suas nádegas em evidência. O show termina com a garota retirando o “top” e o short, preservando a calcinha. Se na loja de

roupas Pâmela utilizava estratégias para encobrir a condição estigmatizante da sua profissão, utilizando roupas elegantes e discretas, no ambiente de trabalho, a intenção é explorar ao máximo a condição estigmatizante por meio de roupas com forte apelo erótico. No ambiente de trabalho, essa condição não incomoda, uma vez que é dela que advém o sustento.

A cena que traz Mandrake e Linda no interior de um quarto da boate agrega um dado interessante para essa análise. Enunciados proferidos por Linda, como “O patrão quer todo mundo como se fosse zero bala” e “Aqui só tem bucinha exclusiva”, demonstram que o processo de estigmatização sofre escala diferenciada, determinada pela quantidade de parceiros de uma garota de programa. Quanto maior o número, maior o estigma. Usada pelo senso comum, a expressão “zero bala” é atribuída a artigos novos ou com pouco uso. Da mesma forma, “exclusividade” significa uso restrito, particular, privado e com valor. Daí o proprietário da boate, Miro, não permitir que as funcionárias “costurem para fora”, expressão que pressupõe trabalho extra ou fora do ambiente da boate. Os enunciados revelam uma hierarquia com o invulgar, o incomum, o excepcional. Como afirma Mendonça (2005, p. 144), “a observação do lugar social reservado aos personagens, suas posições em relação aos demais são indicativos importantes para apontar a hierarquia social presente na trama e nem sempre perceptível ao primeiro olhar”. Nesse sentido, o discurso de Linda elege elementos singularizadores de atitudes que valorizam o produto feminino pela demanda das relações sexuais. Revela ainda o processo de dominação/posse que rege as relações de uso, venda e consumo do corpo feminino.

Nessa esteira, a valorização hierárquica de exclusividade de uma garota de programa é conquistada, em certa medida, pelos atributos físicos que destacam seu corpo, um diferencial entre aquelas que exercem a atividade. “O principal fator de sucesso em uma garota de programa são seus atrativos físicos. Um corpo bem modelado, com nádegas proeminentes e seios rígidos, características dos corpos jovens são mais importantes que uma cara bonita” (GASPAR, 1985, p. 100). No diálogo com Mandrake, Linda reforça esse arranjo da identidade profissional da garota de programa: “Piranha é assim: ou é bonita ou é gostosa. Se fosse gostosa e bonita, não seria piranha”.



Fig. 22 – Nas imagens iniciais, *Sunshine Girls* noturna apresenta show de *striptease*. Na última imagem, uma garota de programa conversa com Jorginho.

Interessante observar o contraste entre a cidade urbana diurna e a cidade urbana noturna na representação audiovisual. Este contraste é realçado na representação da rotina da boate *Sunshine Girls*. Durante o dia, os funcionários do estabelecimento dividem-se entre as tarefas burocráticas inerentes à natureza de qualquer negócio. As imagens mostram caixa registradora, papéis de contas a pagar, reposição de bebidas. Também surgem na tela aparelhos de telefone e computador, signos ambientados no escritório da boate, local “invisível” aos frequentadores notívagos, que transitam apenas pela área destinada aos shows de *striptease*. Durante o dia, a trilha sonora é composta por um som romântico e de baixo volume.

Nesse horário, as garotas de programa desfilam com pequenas roupas, que deixam o corpo à mostra, mas seus gestos e postura não inspiram sensualidade nem erotismo, conforme ilustrado na cena entre uma garota de programa e Jorginho. Essa personagem não tem nome, é apenas um corpo onde se inscrevem alguns elementos discursivos e visuais em análise. Relaxada com os braços apoiados no balcão do bar, a garota tem o corpo em desalinho. Seus quadris e busto estão em postura de repouso, ao contrário da postura arqueada – quase forçando uma lordose –, que ajudam no rebolado das garotas quando chega a noite. Sua cabeça está levemente inclinada para o lado e para baixo, revelando gestos desinteressados e despreziosos. Pode-se observar o prosaísmo que marca o dia a dia da boate no diálogo a seguir:

- **Jorginho:** Quer dizer que você vai passar a Páscoa em Paracambi?
- **Garota de programa:** Eu? Quem dera. Vou pra Araruama fazer o novo filme da Ella Buettner. Qual o nome do filme? “O senhor dos anais”.
- **Jorginho:** Anais?
- **Garota de programa:** “O senhor dos anais”. Dez dias. E o pior é que o ator é o Toni Estaca. É mole?
- **Jorginho:** É. Não é mole. Com Toni Estaca não é mole. Pior se fosse com o Mete Ferro. Ele ia te dar uma arregaçada que tu ia ficar três dias procurando um lugar pra dormir.

Cabe salientar a oposição trabalho e família existente nesse fragmento. Paracambi, município no interior do Rio de Janeiro, provavelmente é a cidade natal da garota, onde moram seus familiares. Nas suas pesquisas, Gaspar (1985) observou que meninas que residem nas casas noturnas onde trabalham geralmente são oriundas do interior, têm fortes laços com a família e usam codinomes para não ser identificadas. Páscoa é uma data cristã em torno da qual, tradicionalmente, reúnem-se os parentes para conagração. Na cena em questão, a personagem lamenta não passar o feriado em Paracambi em virtude de compromissos profissionais anteriormente assumidos. A contragosto, ela irá gravar um filme pornô, deixando claro que a atividade é uma relação de trabalho desprovida de qualquer prazer. Nesse sentido, o diálogo não deixa de remeter à ideia clássica de trabalho alienado, desumanizado e exercido sem satisfação. Isso fica claro quando a personagem lamenta o tempo despendido para finalizar o trabalho – 10 dias – e o parceiro com quem irá contracenar – Toni Estaca, visto com total insatisfação. Durante o dia, as garotas de programa podem expressar sentimentos, desejos e vontades. À noite, não se espera essa conduta. Diante dos clientes, é necessário simular prazer e satisfação sempre. “A emoção sexual, ela também, é coagida a expressar-se. No caso da prostituição, sua manifestação significa para os clientes que a mulher não está ali apenas por dinheiro e que a atração que ela sente é real” (GASPAR, 1985, p. 96).

Duas hipóteses explicam o figurino das garotas de programa marcado por roupas sumárias mesmo durante o dia, quando a boate ainda está de portas fechadas. A primeira delas seria uma maneira de reiterar o caráter estigmatizante da profissão e da identidade da garota de programa, sem abrir linhas de percepção do feminino para além da prostituição. Uma outra possibilidade para o traje mínimo seria deixá-las a qualquer hora do dia a postos para um eventual cliente. É o que se evidencia na continuação da cena em análise.



Fig. 23 – Mandrake no interior da boate. Gisele, relaxada, no balcão do bar. Na sequência, a cafetina combina programa com Mandrake.

O cenário ainda é o bar onde conversam a garota de programa e Jorginho. Sobre o balcão, um telefone toca e é atendido por uma das funcionárias da boate. No extracampo,

Mandrake pede para falar com Gisele, cafetina do estabelecimento. A personagem entra em cena trajando um colete superjusto de oncinha, enormes brincos, anéis e pulseiras que tilintam quando se movimentam. Seus cabelos estão presos em um coque no alto da cabeça. Seu rosto traz uma maquiagem extremamente carregada, com ênfase nos olhos. Ela traz ainda um copo d'água nas mãos, bebida que contrasta com o que é servido à noite. Quando a *Sunshine Girls* abre suas portas, cerveja, vinho, vodka e whisky são servidos em copos vistosos. Gisele apoia-se no balcão em postura relaxada, semelhante àquela da garota de programa anônima. Ela está à vontade, postura realçada pela forma com que toma um gole de água ao mesmo tempo em que leva o telefone ao ouvido. Ao atender a ligação, tem um tom de voz sóbrio. Do outro lado da linha, Mandrake simula ser um cliente em busca de serviços. Ao tomar conhecimento do assunto do interlocutor, a imagem da cafetina sofre transformação. Ela ergue ombros e cabeça, sorri com a boca entreaberta, sensual. Um *close* da câmera põe em foco os olhos, revelando longos cílios postiços.

Embora não faça mais programas, conforme informa outro momento do episódio, Gisele conserva-se sedutora. Sua função na boate é justamente fazer o contato entre os clientes e as garotas, recebendo comissão pelo serviço. “Do ponto de vista do cliente, o prestígio desses agenciadores liga-se à sua capacidade de oferecer a qualquer hora suas exigências (beleza e performance sexual)” (GASPAR, 1985, p. 21). Dessa forma, a cafetina funciona também como uma espécie de cartão de visitas dos locais onde trabalha. Por isso, Gisele apresenta-se sensual e mantém os olhos em evidência, destinados ao convencimento. Seu poder de sedução é utilizado com o objetivo de vender corpos femininos: a mercadoria desse tipo de comércio.

Pensadores contemporâneos como Pierre Bourdieu, Judith Butler e Michael Foucault concebem os corpos como moldados por relações sociais de poder e argumentam que a corporificação envolve a incorporação de posturas, normas e linguagens que estão intimamente vinculadas a práticas e concepções hegemônicas. Os modos que as pessoas aprendem e realizam seus modos de aparição e adoração reafirmam uma teoria: o corpo continua marcado por fortes características de disciplinamento social, (re)produção de hierarquias sociais e simbólicas, formas de construir e reafirmar padrões de status social que valorizam alguns sujeitos enquanto desvalorizam e alienam outros (MONTORO, 2010).

A cena da *Sunshine* noturna inicia-se com uma placa de gás néon iluminando a fachada do estabelecimento. Diferente da ambientação diurna, a boate agora tem iluminação especial, jogo de luzes nos palcos destinados ao *striptease*, gelo seco e som ambiente em alto volume.

Mandrake entra na casa de show e fita, em primeiro plano, as nádegas de uma dançarina que apresenta seu número no palco. Em segundo plano, Jorginho, apresentador do espetáculo, narra: “Isso não é uma bunda, é um parque temático”. A menina segue seu número e tira o sutiã enquanto o animador segue narrando: “Olha esse peitinho. É o famoso peitinho no espeto. Você vai rodando, rodando, e ele fica durinho”. Na *Sunshine Girls*, a linguagem organiza um mundo opressor, de normas representacionais que generalizam mulheres como fêmeas. Como em açougues, as mulheres expõem suas carnes com o fim primordial de saciar o apetite sexual do macho. Daí o slogan da boate: “Bem-vindo à *Sunshine*, aqui você não passa fome”.



Fig. 24 – Cenas de striptease na boate *Sunshine Girls*.

Numa das cenas tomadas para análise, a dançarina “Susan do Carpete” apresenta seu número no palco, ao passo que o apresentador Jorginho pergunta aos presentes: “Quer ralar o joelhinho com ela?”. Em outra cena, ele avisa aos frequentadores que a dançarina e prostituta Linda “Vai fritar o bife em casa”. Estes exemplos mostram como a cultura sexista é trabalhada pelos códigos de representação audiovisual. O homem, agente ativo do ato sexual, é aquele que come, relegando a mulher à condição de passividade. Por isso, a mulher é “gostosa” ou seu bumbum é “um parque temático”.

Nesse sentido, os corpos femininos são, assim, controlados pelo olhar masculino, o mesmo olhar que concentra o ponto de vista do telespectador. Trajetória que é reforçada pelos termos pejorativos destinados a corpos femininos, tais como “filé”, “gata de academia”, “piranha”. Essa forma de representação audiovisual do universo identitário feminino associa o prazer a uma perspectiva masculina cravada sobre uma trajetória selecionada (um ponto de vista), na qual o espectador se posiciona para decodificar o quadro em movimento e consumir a imagem feminina.

Considerações finais

A análise do seriado *Mandrake*, com recorte nos Estudos Culturais sob a perspectiva de gênero, identifica alguns padrões de reprodução das identidades de gênero nas narrativas audiovisuais. Sob o suporte do corpo e da sexualidade, atrelados ao desejo e ao erotismo, edificam-se as tramas dos episódios, fundando alicerces para a construção de um olhar masculino na composição das personagens femininas. Verifica-se a importância dada ao encontro sexual entre homens e mulheres, prática que no seriado naturaliza e enquadra corpos sexuados em termos exclusivamente biológicos, pautados pela anatomia corporal. A centralidade ocupada pelas questões de sexualidade no produto televisivo demonstra o domínio do “dispositivo da sexualidade” (FOUCAULT, 2007, p. 88) nos dias atuais, que faz do ato sexual e dos discursos sobre o sexo um componente de controle dos corpos por serem eles o local onde se manifestam os prazeres e os desejos. Percebe-se que essas duas dimensões são classificadas em termos de permitido e não permitido a um e outro gênero, de modo a inibir escolhas individuais.

Vale ressaltar que o funcionamento da mídia tenta engendrar a sensação de realidade, utilizando-se de códigos já familiarizados e informações já vulgarizadas. Portanto, recorrer a temas que envolvem o erótico, o desejo e a sedução, manipulados em diversos suportes pela indústria cultural e do entretenimento, é uma forma de promover identificação com o público e assegurar o consumo da mensagem midiática. Ao “vender” um produto, a televisão agrega a ele valores e ideias que significam por meio de imagens, estabelecendo com elas uma relação de total dependência. No seriado, o erotismo se expressa na imagem do corpo feminino, explicitando estratégias de representação que destituem mulheres de subjetividade e que promovem corpos prostituídos em protagonismos cênicos. Dessa forma, o corpo feminino é suporte para os fundamentos do olhar do outro, externo, idealizado e normatizado em níveis sociais e sexuais.

A análise das cenas e fragmentos filmicos selecionados para o estudo apontou que os discursos e imagens relacionando corpo, sexualidade e identidade de gênero operam atribuindo marcas corporais generificadas a personagens masculinos e femininas, configurando-se em demarcadores de fronteiras identitárias. As mulheres são investidas de

sensualidade e erotismo, atributos evidenciados pelas roupas justas, curtas e decotadas de figurinos que realçam corpos jovens e malhados. Têm em comum um conjunto de atributos físicos que envolve basicamente um certo de tipo de beleza determinado pelo tamanho e formato do quadril e dos seios aliados à juventude, configurando aquilo que nas publicidades e na mídia se legitimou chamar de “mulher boa”.

O seriado reproduz, portanto, padrões estéticos estabelecidos pela própria mídia e que funcionam como modelos de beleza. Conclui-se que o corpo feminino é um importante capital físico (GOLDENBERG, 2007, p. 31), conquistado por meio de grandes investimentos financeiros e dispêndio de tempo e energia, o que faz dele também um corpo consumidor. No mercado sexual, o capital simbólico do corpo está sujeito às leis da oferta e da procura: quanto mais se aproxima da classificação “gostosa”, maior seu valor. Dentro da lógica de mercado, o corpo feminino também é passível de comercialização, transformando-se em um corpo produtor. Essas duas instâncias, que podem ser lidas como um corpo que produz e um corpo que consome, revelam como o dispositivo da sexualidade vincula-se aos processos econômicos e de mercado comercial e simbólico, evidenciando que a dimensão do gênero perpassa o tecido social e a esfera cultural.

Verifica-se ao longo dos episódios da série a reprodução do olhar *voyeurístico* reificador como fio condutor das tramas, sendo perceptível com maior intensidade nas análises do oitavo capítulo, focado no “corpo prostituído”. Esse olhar repercute nas relações de gênero na medida em que associa tanto as mulheres ao corpo sexuado como a objeto de prazer e domínio masculino. Uma vez destinados ao consumo visual masculino, os corpos femininos são transformados em produtos comercializáveis, reafirmando as estreitas associações entre corpo feminino, mercado e formas de prostituição.

As mulheres representadas na trama incorporam gestos marcados por manejo de cabeça, rebolados de quadril, olhares lânguidos e movimentos sensuais de mãos, que, não raro, acariciam seus próprios corpos, realçando modelos *mainstream* de eroticidade. Assumem ainda a posição passiva no jogo da conquista amorosa, ao contrário dos homens, que sempre tomam a iniciativa na experiência sexual, ocupando o lugar daquele que penetra, posição que no seriado pode ser interpretada como o local do poder. Sobre esse aspecto, a análise demonstra que os personagens masculinos não só reproduzem relações de poder, mas também sofrem seus impactos na medida em que deles são cobrados comportamentos e atitudes que correspondam à sua identidade de gênero, cujas marcas são dureza, rudeza, racionalidade, força e domínio do corpo feminino.

O ato de vestir-se e despir-se é continuamente explorado na narrativa audiovisual,

deslocando o *striptease* do espetáculo das casas noturnas para a esfera privada da intimidade entre casais. Essa é uma forma de oferecer ao espectador enquadramentos de câmera com foco em personagens femininas protagonizando um número de erotismo. Corpos femininos sozinhos em cena são iscas de atenção espectral, reduzindo a distância entre ator e espectador e produzindo um efeito de imantação da percepção.

Partes do corpo feminino mais investidas de sexualidade são fragmentadas em *closes* e planos de detalhe de modo a orientar a leitura preferencial da narrativa. Roupas e acessórios também desempenham a função de reiterar significados sobre a identidade de gênero em circulação na trama. Há uma constância na escolha da cor vermelha para vestir mulheres com a intenção de capturar o olhar do espectador e dar relevo à atmosfera do desejo e da sedução, ao passo que os homens vestem cores escuras e sóbrias como forma de controlar a visibilidade de corpos masculinos, mantendo-os cobertos.

Além do corpo da namorada do protagonista – coberto como forma de recato –, mais dois corpos femininos, por motivos diferentes, são representados cobertos. A forma de exibição do “corpo coroa”, totalmente vestido, denota invisibilidade do corpo biológico como forma de descolá-lo da sexualidade, associando velhice ao declínio de sedução corporal e da atividade sexual. Em relação à personagem lésbica, esse dispositivo tenta destituí-la da imagem do feminino destinado ao olhar do outro, explorada na produção. Os enquadramentos de câmera reforçam essa intenção ao eleger sempre planos médios na representação da personagem, de modo a não evidenciar detalhes do seu corpo. Esse aspecto, no entanto, não permite apontar inversão de posições identitárias, uma vez que o olhar incorporado pela personagem é masculino. Dessa forma, o tema da homossexualidade, que na trama poderia romper com a matriz da heterossexualidade, tem justamente sentido contrário.

Pode-se verificar algumas constantes no seriado, como a reprodução do ideal de mulher recatada e discreta que poderia destinar-se ao casamento e aquelas que servem apenas aos prazeres fortuitos e efêmeros, estabelecendo uma relação dicotômica entre a mulher de família e a mulher de rua. Já os personagens masculinos não se enquadram nessas distinções; exercem a sexualidade sem julgamentos externos ou internos, desde que se esteja de acordo com os códigos masculinos de virilidade.

A manipulação dos códigos visuais na produção é perceptível no tratamento diferenciado dado aos figurinos masculino e feminino. O protagonista não abre mão do paletó e gravata nem quando vai à praia. Essa é uma forma de fixar para a imagem uma leitura sobre modelos identitários tomando como base comportamentos esperados a um e outro gênero. É também uma afirmação do poder masculino, reproduzido também no figurino da

personagem lésbica, que se apresenta trajando blazer e calça social.

Também chama a atenção a presença de objetos generificados, que exercem uma dupla função: fetichiza relações de gênero e atribui qualidade ao feminino e ao masculino. É o que ocorre com o charuto utilizado pelo protagonista, um signo carregado de virilidade que advém do formato fálico e do simbolismo construído em torno do erótico atribuído a ele. De modo inverso, o formato dos brincos de argola utilizados por mulheres, inscrito dentro de um discurso específico, remete à ideia de passividade feminina, prisão, dominação, por simbolizar órgãos genitais femininos e as funções que se espera serem desempenhadas por eles.

Por ser o seriado um produto cultural sujeito a regras e leis de mercado, as relações entre erotismo, mercadoria e consumo repercutem na trama, tanto no âmbito da produção como no âmbito da circulação da mensagem audiovisual. Assim como as demais produções de uma televisão comercial, sua existência é regulamentada pelo consumo com vistas à conquista de audiência. É necessário, portanto, a existência de uma equivalência entre as estruturas de codificação e decodificação, de modo a evitar um estado de entropia no processo de interpretação do conteúdo audiovisual realizada pelo telespectador. Verifica-se que a correspondência entre os códigos de emissão e recepção/consumo é gerada por meio do processo de ancoragem, cuja função é integrar os objetos representados a um sistema de pensamento social pré-existente, possibilitando o contato de sentidos que já entraram em circulação. É o que se observa nas conexões realizadas na trama entre o cotidiano da metrópole e as relações de gênero, que agem destinando lugares específicos para mulheres e homens e formas diferenciadas de apropriação do espaço urbano que incidem na diferenciação de gêneros. Outrossim, ainda quando compartilham as mesmas situações, mulheres e homens experienciam os espaços de maneiras diferentes. Seja no ambiente de trabalho ou nos locais públicos, como a rua, as mulheres protagonizam cenas em que se apresentam como irresistíveis ou fatais, enquanto os personagens criados pelas representações masculinas estão sempre interpretando e julgando, por meio de notas ou comentários, a sexualidade feminina. Sem espaços de manobra para a manifestação de seus próprios desejos, as mulheres realizam-se por meio da satisfação masculina.

Embora a produção sugira que irá tratar de temas e imagens não-convencionais sobre a cidade do Rio de Janeiro, esse intuito não se confirma. A ficção é conduzida por imagens de conhecidos cartões postais cariocas, com destaque para fotografias aéreas do Pão de Açúcar, Corcovado e praias da Zona Sul. A produção não economiza imagens de corpos femininos sensualmente curvilíneos e cobertos por roupas mínimas, publicizando o lugar comum do Rio de Janeiro como local destinado ao comércio de práticas sexuais. Nesse sentido, pode-se

apontar que as representações veiculadas pela produção são estratégias que mobilizam o olhar estrangeiro para a cidade, com o suporte do corpo feminino significando a simbolização do erótico. Essa compreensão é justificada pelo alcance do produto audiovisual, exibido na América Latina e Estados Unidos. Pode-se inferir que há uma promoção da cidade do Rio de Janeiro para um potencial mercado turístico sexual internacional. O corpo prostituído sintetiza essa compreensão. Shows de *striptease* em boates como a *Sunshine Girls* são programas muito apreciados e frequentes por turistas em trânsito pelas capitais brasileiras. Entre as estratégias utilizadas para gerar familiaridade entre ficção e espectador estrangeiro, observa-se a incorporação de hábitos típicos de turistas: o protagonista não possui carro próprio e para deslocar-se pela cidade utiliza-se de táxi, meio de transporte preferencial dos turistas. Essas estratégias atualizam um repertório comum dos anúncios publicitários, que se apropriam de signos culturais para transferir valores e conceitos já conhecidos com o intuito de gerar percepções e reconhecimentos.

A análise das relações de gênero na linguagem audiovisual com suporte nas relações entre corpo feminino, cultura e mídia identificou no “corpo desejado”, no “corpo coroa” e no “corpo envelhecido” as três tendências que atuam mobilizando diferentes sentidos para o corpo feminino e suas relações de gênero. Ao agregar a ele características identificadas com universo feminino, a produção cria sentidos de “normalidade” e “desvios”, reforçando padrões de comportamento e atitudes generificadas. A representação dos personagens analisados é atrelada às categorias sexuadas, enquadrando o masculino e o feminino em maneiras de agir, sentir e perceber o mundo. Ao lado dessas questões, a manifestação do desejo e as práticas sexuais, que conformam o corpo sexualizado são eixos estruturadores das identidades de gênero, que no seriado são representadas por modelos binários.

Revelam ainda como o olhar masculinista ainda persiste nas produções audiovisuais, posicionando-se em campo oposto ao olhar feminino proposto pela crítica feminista de cinema, que sugere a subversão da forma de fazer audiovisual pela superação da dicotomia ativo/passivo que rege as diferenças de gênero, pelo rompimento com o *voyeurismo* e o fetichismo associados ao espectador masculino frente a imagens femininas e ainda pelo questionamento da matriz heterossexual da sexualidade. A ressignificação da linguagem do desejo feminino pela televisão, mídia produtora, mediadora e reprodutora de representações sociais, torna-se premente para o reconhecimento de novas configurações identitárias e para a desnaturalização das relações sexistas entre homens e mulheres e para a incorporação de modelos mais simétricos que construam relações de gênero mais plurais e menos absolutistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, Mirian. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNCK, Susana B.; WIDHOLZER, Nara R. (org.). **Gênero e discurso**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.

APARICI, Roberto *et al.* **La imagen**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia: 1992.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Antônio Carlos da S. **A literatura na tela grande: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema**. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Boitempo, 1996.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BISOL, Ana Lúcia W. Representações de gênero na publicidade turística. In: FUNCK, Susana B., WIDHOLZER, Nara R. **Gênero em discurso na mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.

BRASIL, Assis. **A nova literatura**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1975.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade: releitura dos pensadores**

contemporâneos do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1987.

CANCLINI, Nestor G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. O formato televisual: produção, programação e recepção. In: DUARTE, Elizabeth B., CASTRO, ML D. **Comunicação audiovisual**: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007.

CHANDLER, Raymond. **A dama do lago**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Adeus, minha adorada**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

DUARTE, Elizabeth B. **Televisão**: ensaios metodológicos. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUARTE, Elizabeth B.; CASTRO, Maria Lília D. **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. **Televisão**: entre o mercado e a academia II. Porto Alegre: Sulina, 2007a.

_____. **Comunicação audiovisual**: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007b.

ESCOSTEGUY, A. C. Trajetória dos Estudos Culturais. In: HOHLFELDT *et al.* **Teorias da comunicação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

FERNANDES, Cleudemar. A. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. Lucia McCartney. In: SHNAIDERMAN, Boris (org). **Contos reunidos**: Rubem Fonseca. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999a.

_____. Feliz ano novo. In SHNAIDERMAN, Boris (org). **Contos reunidos**: Rubem Fonseca. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. O cobrador. In: SHNAIDERMAN, Boris (org.). **Contos reunidos**: Rubem Fonseca. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999b.

FOUCAULT, Michael. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. 18. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**: o mal-estar na civilização e outros trabalhos. v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Sigmund Freud).

_____. **Um caso de histeria**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Sigmund Freud).

FUNCK, Susana B.; WIDHOLZER, Nara R. **Gênero em discurso na mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.

GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa**: prostituição em Copacabana e identidade social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

GOELLNER, Silvana V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOIA, Marisol. Modos e modas em Ipanema. In: GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

_____. **Coroas: corpo, envelhecimento, casamento, infidelidade.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Sobre a Invenção do casal. In: **Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia**, ano 1, n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. Disponível em <<http://www.revispsi.uerj.br/v1n1/artigos/artigo7.html>>. Acesso em: 17 maio 2009.

_____. **Novas famílias nas camadas médias urbanas.** In: Terceiro Encontro de Psicólogos Jurídicos. Rio de Janeiro: EMERJ/ESAJ, 2003.

GOMIDE, Silvia del V. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino.** 2006. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília 2006.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia.** São Paulo: Annablume, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Liv Sovik (org.), Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org). **As representações sociais.** Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

KEHL, Maria Rita; BUCCI, Eugênio. **Videologias.** São Paulo: Boitempo, 2004.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da modernidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACEDO, Otávio M. In: CALDAS, Dario (org). **Homens: comportamento, sexualidade, mudança.** São Paulo: Senac, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Liliane Maria M. **E a mídia criou a mulher:** como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. 2006. 244 f. Tese (Doutorado em História) –Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise de discurso.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MALUF, Sônia W.; MELO, Cecília A.; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In: **Revista Estudos Feministas.** v. 13, n. 2. Florianópolis: UFSC, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações.** 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **Ofício de cartógrafo:** Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História da teoria da comunicação.** São Paulo: Loyola, 1999.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite:** filme *noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MENDONÇA, Maria Luiza. Imagens de mulher: o feminismo no cinema contemporâneo. In: **Revista Fragmentos de Cultura.** v. 15: n. 7. Goiânia: UCG, 2005.

MESSA, Márcia Rejane P. **As mulheres só querem ser salvas:** Sex and the City e o pós-feminismo. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=383>. Acesso em 11 maio 2010.

MEYER, Dagmar Elisabeth E. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs). **Corpo, gênero e sexualidade:** um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.

MISSE, Michel. **O estigma do passivo sexual.** 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

MONTORO, Tânia; DUMARESQ, Carolina. **Corpos que falam**: identidade feminina na série *Mandrake*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 – Corpo, violência e poder, 2008, Florianópolis. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, 2008.

_____. **A construção das identidades de gênero na série de TV – *Mandrake***. Revista Labrys: Estudos Feministas, n. 16-16, Jan/ Dez 2009.

MONTORO, Tânia S.; CALDAS, Ricardo. (orgs). **De olho na imagem**. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2006.

MONTORO, Tânia S. Protagonismo de gênero nos estudos de cinema no Brasil. In: **Revista Lumina**, v. 7, n. 12. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

MORENO, Montserrat. **Como se ensina a ser menina**: o sexismo na escola. Campinas: Unicamp, 1999.

MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

MUNIZ, Diva C. G. Sobre gênero, sexualidade e o segredo de Brokeback Mountain: uma história de aprisionamentos. In: STEVENS, Cristina e SWAIN, Tania Navarro (org.). **Corpo, sexo e sexualidade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

OLIVEIRA, Selma Regina N. **Eu sei que eu sou bonita e gostosa**. 2003. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso de Ciências da Comunicação – BH/MG. 2003

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

_____. **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. A chegada das massas. In: ROSENBERG, Bernard; MANNINGWHITE, David. **Cultura de massa**. São Paulo: Cultrix, 1973.

OSÓRIO, Andréa. Tatuagem de amor. In: **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Marcos Emanuel. **Psicologia social dos estereótipos**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 2002.

PERIN, Synara. Representação da sexualidade masculina e produção de sentido. In: PERUZZOLO, Adair Caetano. **O corpo semiotizado**. Porto Alegre: Edições Est, 1994.

PERUZZOLO, Adair Caetano *et al.* **O corpo semiotizado**. Porto Alegre: Edições Est, 1994.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHIMIDT, Simone P. **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

RAMOS, Murilo César; MARTINS, Marcus. **A TV por assinatura no Brasil: conceito, origens, análise e perspectivas**. Revista Tendências XXI, Ano I, nº 1, Lisboa: 1996.

RIBEIRO, Lavina M. **Comunicação e sociedade: cultura, informação e espaço público**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

SÁ, Celso P. **Núcleo Central das Representações Sociais**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação & pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001.

SOIHET, Raquel. **História das mulheres e relações de gênero: algumas reflexões**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2003.

SWAIN, Tânia Navarro. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Quem tem medo de Foucault? Feminismo, Corpo e Sexualidade**. In: Espaço Michel Foucault. Disponível em: <<http://e-groups.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art04.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

_____. **As teorias da carne: corpos sexuados, identidades nômades**. In: Labrys, Estudos

feministas, n. 1-2, jul-dez., 2002. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Jbb1OeJJ2DIJ:vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/anahita1.html+corpo+sexualizado+tania+navarro&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 21 maio 2009.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth B.; CASTRO, Maria Lília D. **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TISTKI-FRANCKOWIAK, Irene. **Homem, cor e comunicação**. São Paulo: Ícone, 2000.

TORRES, Rodrigo Murtinho de Martinez. **O mercado de TV por assinatura no Brasil: crise e reestruturação diante da convergência tecnológica**. 2005. 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1589>. Acesso em: 11 nov. 2008.

VAITSMAN, Jeni. **Flexíveis e plurais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WEID, Olívia Von der. Troca de casais: gênero e sexualidade nos novos arranjos conjugais. In: GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Edições 62, 1980.

ZAFORLIN, Sofia. **Rupturas possíveis: representações e cotidiano na série Os Assumidos (Queer as Folk)**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.