

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A TV POR ASSINATURA
COMO MODALIDADE DE EXPERIMENTAÇÃO**

A experiência do seriado Mandrake

LILIAN FONTES MOREIRA

Rio de Janeiro

2009

Tese de doutorado à Coordenação do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Ieda Tucherman

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Prof. _____
orientadora: Ieda Tucherman: doutora em Comunicação Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado no IRCAM, Paris, França.

Prof. _____
Deonísio da Silva: doutor em Letras pela Universidade de São Paulo.

Prof. _____
Pina Coco: doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Prof. _____
Consuelo Lins: Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3, com pós-doutorado pela Universidade de Paris 3, França.

Prof. _____
Maria Helena do Rego Junqueira: doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Suplentes:
Lidia Kosovski: doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do curso de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Marta de Araújo Pinheiro: doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora e pesquisadora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

M 838

Moreira, Lilian Fontes

A TV por assinatura como modalidade de experimentação: a experiência do seriado Mandrake/ Lilian Fontes Moreira. Rio de Janeiro, 2009.

196 f.

Tese (doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2009.

Orientador: Ieda Tucherman

1. Comunicação. 2. Televisão por assinatura. 3. Narrativas ficcionais televisivas. I.Tuberman, Ieda(Orient.). II.Universidade Federal do Rio de Janeiro. ECO/PPGCOM. III.Título.

CDD: 791.45

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a Ieda Tucherman, que com sua inteligência e habilidade como professora me orientou com entusiasmo e dedicação nessa aventura acadêmica.

Agradeço às professoras Consuelo Lins e Nizia Villaça pela leitura atenta e observações quando no exame de qualificação.

Agradeço às amigas Lídia Kossovski e Nelisa Guimarães, pelos livros emprestados, as observações e as dicas.

A Lidia, ainda agradeço pelas conversas noturnas, os sucos de frutas e o “colo”.

Agradeço à existência das minhas filhas Carolina e Paula no meu cotidiano árduo, que com suas conversas e carinhos coloriram os meandros do texto.

Agradeço a Nalva, pelo silêncio e pelo cafezinho.

Agradeço a Fernando Rocha, pelo confortável divã.

Agradeço a Arnon Elkind pelo apoio, paciência, amor e conforto.

Palavra e imagem se inventam a partir de uma base comum na medida em que para fazer um filme ou para fazer um livro um criador trabalha servindo-se das leis estruturais da invenção artística de seu tempo.

José Carlos Avellar

RESUMO

Com o interesse em investigar as características da televisão por assinatura que lhe permite apresentar produtos diversos com liberdade de temas, o presente trabalho elaborado como tese de doutorado tem como objeto de estudo o seriado *Mandrake* produzido exclusivamente para a rede de televisão por assinatura HBO, baseado em um personagem da literatura brasileira que surgiu na década de 60, o personagem *Mandrake* criado pelo escritor Rubem Fonseca. Será feito um trajeto abordando a televisão como dispositivo audiovisual marcante na sociedade contemporânea, as relações entre a tevê aberta e a tevê por assinatura, as características da narrativa seriada aplicadas ao seriado em estudo e as questões da subjetividade contemporânea vividas por seus personagens.

Palavras-chave

Televisão, televisão por assinatura, narrativa ficcional seriada, subjetividade contemporânea.

ABSTRACT

With the interest in investigating the characteristics of pay-TV, which allows you to present products with various free themes, this doctoral thesis aims at studying the object of the *Mandrake* series produced exclusively for the HBO pay-TV network, that is based on *Mandrake*, a character created by the writer Rubem Fonseca that emerged in Brazilian literature in the 60's. This thesis will demonstrate how television has become a striking audiovisual device in contemporary society, and also show the relationship between open and cable TV, the characteristics of the serial narrative applied to the series under study and the issues related to the contemporary subjectivity experienced by its characters.

S U M Á R I O

1. Introdução	9
1.1. Delimitação do estudo	16
2. O dispositivo TV por assinatura	
2.1. A televisão	19
2.2. A relação entre recepção televisiva e o mercado televisivo	24
2.3. A história da televisão por assinatura	27
2.4. A TV por assinatura no Brasil	31
2.5. O paralelo entre TV aberta e TV por assinatura	35
3. O dispositivo ficcional televisivo	
3.1. A narrativa ficcional televisiva	44
3.2. A narrativa seriada	48
3.3. O tipo de serialização do seriado <i>Mandrake</i>	53
3.4. As telenovelas brasileiras e o seriado <i>Mandrake</i>	56
3.5. O seriado <i>Mandrake</i> : um argumento policial	69
3.5. Os seriados policiais americanos	74
4. O personagem <i>Mandrake</i>: elemento simbólico da identidade brasileira contemporânea	
4.1. A narrativa de Rubem Fonseca	87
4.2. Os episódios do seriado <i>Mandrake</i>	94
4.3. Sinopse dos episódios	102
4.4. <i>Mandrake</i> e a cidade	109
4.4. O contexto de <i>Mandrake</i> : lei e justiça no Brasil	122
4.5. A sexualidade no seriado <i>Mandrake</i> .	135
4.6 A subjetividade feminina no seriado <i>Mandrake</i>	153
5. Conclusão	170
6. Anexo 1	179
7. Anexo 2	184
8. Referências Bibliográficas	193

1. Introdução

Os meios de comunicação encontram-se hoje sujeitos a reconfigurações constantes devido à emergência de sucessivas tecnologias que transformam o cenário mundial, em todos os domínios: o político, o científico, o cultural. Nesse universo transnacional, onde a comunicação se torna uma máquina de conectar e desconectar informações variadas que circulam em um tempo e espaço ilimitados, a televisão se destaca como dispositivo midiático por dispor do recurso audiovisual para oferecer uma gama de produtos heterogêneos, construídos com base nos modos de subjetivação com os quais se expressa determinada sociedade.

Para a criação de seus conteúdos, a televisão abarca um grande número de atores, instituições que envolvem agentes políticos, econômicos e sociais. Nesse viés, o termo *indústria televisiva* viria se adequar entendendo-a como um dispositivo tecnológico e como fenômeno sociocultural.

Dentro de um campo teórico, a noção de dispositivo abordada na filosofia de Foucault como um conjunto heterogêneo englobando discursos, instituições, organizações, leis, enunciados diversos (FOUCAULT, 1979, p.244), se aplica como instrumento de análise que permite levantar o quadro de traços distintos que dele nasce e igualmente o condiciona.

Fomentadas pelas novas tecnologias - a inserção da televisão por assinatura, a transmissão digital, do sistema *triple-play*, a entrada do *ipTV* no mercado das redes de televisão -, se faz necessário traçar parâmetros para uma reflexão sobre a complexidade do dispositivo televisivo e seu diálogo com o universo transnacional no qual está inserido, ou seja, como os seus produtos funcionam e o que desejam comunicar.

Considerando a natureza polimorfa da televisão, para se pensar sobre qualquer investigação convém seguir a trilha indicada nos estudos de Corner (CORNER, 2003, p. 275-276), que identifica cinco aspectos diferentes da televisão:

- 1) *A televisão como instituição*, uma indústria e suas organizações, moldadas pela política Governamental;
- 2) *A televisão como realização*, com foco na cultura e na prática profissional;
- 3) *A televisão como representação e forma*, um enquadramento estético;
- 4) *A televisão como fenômeno sociocultural*, considerando a sociedade como um todo;
- 5) *A televisão como tecnologia*, um experimento em constante reconfiguração.

A importância desse detalhamento serve para atentar quanto à multivascularidade do fenômeno televisivo ao se abordar qualquer assunto referente a ele.

Nessa perspectiva, o interesse nessa tese de doutorado foi buscar um objeto e através dele penetrar nessas diversas variáveis que o dispositivo atinge.

Um fato decisivo para essa escolha recaiu sobre a questão identitária. Considerando a influência da televisão no Brasil, o intuito foi buscar um produto televisivo capaz de articular abordagens que conectassem a identidade brasileira ao cenário globalizante.

A escolha recaiu sobre o seriado *Mandrake* produzido exclusivamente para uma TV por assinatura, mais especificamente a HBO (Home Box Office), baseado em um personagem da literatura brasileira que surgiu na década de 60, o personagem *Mandrake*, criado pelo escritor Rubem Fonseca.

A definição do objeto desta tese é fruto dos estudos feitos ao longo do curso de doutorado, cujo interesse foi identificar as relações e apropriações dos produtos imagéticos como dispositivo na revelação de realidades e na construção do imaginário social. Após um vasto percurso, o dispositivo televisivo se impôs e, mais especificamente, a televisão por assinatura por identificá-la como um mercado cuja expansão no cenário mundial acarreta algumas variáveis a serem reconfiguradas e que, através dos canais oferecidos aos assinantes nos mais variados assuntos, possibilita a apresentação de produtos abordando temas que a

televisão aberta por sua estrutura não permite. O espaço da TV por assinatura tem sido, portanto, o espaço da visibilidade das questões vividas na contemporaneidade¹.

Algumas designações têm sido dadas a essa “nova televisão”: Televisão Fechada, Televisão Segmentada, Televisão por Assinatura ou TV Paga, que podem significar tipos consideravelmente diferentes de transmissão televisiva. Para o nosso estudo escolhemos o termo TV por Assinatura de uma forma genérica, partindo do princípio que a TV por Assinatura se diferencia da TV Aberta em dois aspectos fundamentais: sua receita é mantida pelos assinantes, enquanto que no modelo de receita da TV Aberta predomina a venda do espaço publicitário, o que irá direcionar a relação com o receptor, a produção dos conteúdos e a grade de programação; a TV por Assinatura, por sua tecnologia de emissão, permite a circulação de um número extenso de canais de diversos países, canais dedicados a assuntos específicos, funcionando 24 horas por dia – canais de esporte, canais de jornalismo, canais de entretenimento para adulto, canais exclusivos para o público infantil, etc. –, traçando uma nova lógica para o receptor em uma programação segmentada.

O princípio da segmentação se faz oportuno face às novas exigências de uma sociedade cada vez mais complexa e globalizada. Considerando que o público de TV, seja ela Aberta ou por Assinatura, engloba o gênero masculino e o feminino em suas variadas faixas etárias, a praticidade oferecida pela TV por assinatura de situá-lo dentro do que lhe interessa assistir irá mantê-lo fiel à tela, delineando estratégias de comercialização dentro do modelo de negócios onde o consumidor atua como co-criador de valor. Esse conceito se inclui na concepção do *capitalismo cognitivo* delineado por Lazzarato (2006), na qual o autor defende que consumir não se reduz mais a comprar e usufruir um objeto ou serviço, mas pertencer e aderir a um mundo.

¹ O termo *contemporaneidade*, distinguindo-se da classificação estilística moderno/pós-moderno, viria designar basicamente um tempo indecível, entre o passado e o futuro, portanto aberto ao novo, ao devir.

Sob esse ponto de vista, o objeto desse trabalho se configura como um estudo capaz de delinear uma trilha instigante para a análise dos diversos aspectos referentes a um produto televisivo, por se tratar do primeiro seriado solicitado por um canal de televisão norte-americana, no caso a HBO, com uma programação dedicada ao entretenimento com filmes lançados nos cinemas, filmes de produção própria e séries originais semanais.

A expansão do mercado de TV por assinatura se deu em todo o mundo, mas para a análise do nosso estudo, nos interessa particularmente as análises relativas à realidade norte-americana por duas razões: a primeira, porque no mercado de TV por assinatura ainda são as redes norte-americanas que oferecem o maior número de canais; e a segunda razão, porque é através de uma rede norte-americana, a HBO, que o Brasil está tendo a oportunidade de entrar no mercado transnacional de produtos televisivos.

Home Box Office (mais conhecido como HBO) é um canal de televisão subsidiária da Time Warner. A rede oferece dois serviços pagos de televisão que são transmitidos vinte e quatro horas por dia para mais de trinta e oito milhões de assinantes nos Estados Unidos: HBO e Cinemax. Estes serviços incluem uma demanda em vídeo, o *HBO On Demand* e *Cinemax On Demand*, bem como canais multiplexados e *feeds* em alta definição. A programação da HBO é transmitida em mais de cento e cinquenta países em todo o mundo. No Brasil, a HBO Brasil Partners é a empresa programadora que organiza e distribui os canais HBO, HBO2, HBO Family, HBO Plus, Cinemax e Max Prime no mercado de televisão por assinatura do Brasil e mais os canais The History Channel, The Biography Channel, Animax, E!, A&E, AXN, Sony e Warner Channel, depois da associação feita entre a Time Warner Entertainment, Sony Pictures Entertainment e a Buena Vista International, em 1994 e 1997.

Em 1991 foi fundado o HBO Latin America GroupSM, com o apoio e prestígio da HBO, uma associação entre os grupos Time Warner Entertainment Company e Ole Communications Group, criando um núcleo para a produção e divulgação dos produtos televisivos latino-americanos. Nesse nicho que o seriado *Mandrake* se inclui.

O canal HBO é um canal exclusivo para assinantes das operadoras em que está presente e não passa comerciais tradicionais, permitindo a representação de temas como violência intensa e sexo explícito.

A HBO é uma rede que dispõe seu espaço para experimentações. Está aberta aos produtores independentes e suas propostas inovadoras, sem restrição de temas, dando preferência a gêneros novos como foi o caso do seriado *Em Terapia*,² lançado em 2008, baseado numa série apresentada numa TV israelense, sobre o trabalho do psicanalista Paul Weston, interpretado pelo ator Gabriel Byrne. Dentro de um projeto de dar visibilidade aos produtos televisivos latino-americanos, além do seriado brasileiro *Mandrake* (2005), a HBO Latin America apresentou o argentino *Epitáfios* (2004), e *Capadócia* (2008), um seriado mexicano. Dos brasileiros, além de *Mandrake*, a HBO deu espaço para *Filhos do carnaval* (2006) e *Alice* (2008), traduzidos para o espanhol na transmissão para os canais na América Latina e nos Estados Unidos.

O seriado *Mandrake* foi o primeiro seriado brasileiro contratado pela HBO. O convite feito à *Conspiração Filmes* - uma produtora brasileira independente de obras cinematográficas, televisivas e publicitárias - para a criação de uma produção de conteúdo nacional, não impunha o tema. Quando a proposta recaiu sobre *Mandrake*, um personagem

² *Em Terapia* foi exibida em 43 episódios na HBO americana, de janeiro a março deste ano. Produzida pelo ator Mark Wahlberg (Planeta dos Macacos, Os Infiltrados), teve muitos de seus episódios escritos e dirigidos por Rodrigo García, filho do escritor Gabriel García Márquez e diretor do filme “Coisas que Você pode Saber Só de Olhar para Ela”, com Glenn Close e Cameron Diaz.

advogado criminalista-detetive criado por Rubem Fonseca, autor brasileiro contemporâneo traduzido em diversas línguas e marcado justamente por iniciar o gênero policial e urbano na literatura brasileira, a idéia foi imediatamente aceita pelo vice-presidente Executivo de Produções Originais e Aquisições da HBO LAG, Luis Peraza.

Beirando o gênero policial, na primeira série foram apresentados oito episódios. Os roteiros foram elaborados pelo cineasta José Henrique Fonseca, o músico e escritor de livros policiais, Tony Belloto e Felipe Braga. O seriado teve razoável sucesso, gerando arquivos trocados na internet e um grupo de discussão no Orkut com mais de 6.000 pessoas.

A série foi rodada totalmente em película super 16 mm o que confere a qualidade fílmica - e com investimento de R\$ 6,7 milhões. Na primeira série, foram gravados oito episódios, cada um com 50 minutos, três deles foram adaptações diretas da obra do escritor: *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, *Viveca* e *Eva*, inspirados nos contos *O caso de F.A*, *Dia dos namorados* e *Mandrake*, respectivamente. Os demais aproveitam trechos dos romances *A grande arte* e *Do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*. A direção geral ficou com José Henrique Fonseca, que dirigiu ainda dois episódios ("A cidade..." e "YAG"), assim como Arthur Fontes ("Eva" e "Amparo"). Os demais foram dirigidos por Toni Vanzolini ("Viveca"), Carolina Jabor ("Detetive"), Lula Buarque de Hollanda ("Atum Vizcay") e Cláudio Torres ("Kolkata"). Esta primeira série composta de oito episódios foi ao ar em 30 de setembro de 2005, às 23 horas, sempre aos domingos. Tendo tido indicação para o prêmio Emmy Internacional na categoria de melhor série dramática.

Em abril de 2007, iniciaram-se as filmagens de uma nova série, por solicitação da própria HBO, a partir das quais foram gerados cinco novos episódios, todos dirigidos por

José Henrique Fonseca e apresentados em dezembro de 2007. Esse conjunto também foi indicado para o prêmio *Emmy Internacional* na mesma categoria dramática no ano de 2008.

A narrativa literária policial se inseriu no universo ficcional brasileiro, a partir da década de 60, com a ficção de Rubem Fonseca. Até então, não havia tradição nesse gênero narrativo. A partir da década de 90, autores como Luiz Alfredo Garcia-Roza, Tony Belloto, Muniz Sodré, Flávio Moreira da Costa, Marçal Aquino, para citar alguns, trouxeram a literatura policial para os leitores brasileiros.

No cinema brasileiro, tampouco, há tradição em filmes do gênero policial no que tange à investigação. Podemos destacar *Bufo & Spalanzani*, (2001) dirigido por Flavio Tambelini, e *A Grande Arte*, dirigido por Walter Salles (1983), ambos baseados nos romances de Rubem Fonseca. No final da década de 90, considerado o “cinema da retomada”, filmes produzidos a partir de então, como *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meireles, *Ônibus 174* e *Tropa de Elite*, dirigidos por José Padilha, são filmes de ação com cunho policial.

Na televisão houve poucas tentativas produzidas como série pela TV aberta, das quais podemos destacar *Plantão de Polícia* (1979 a 1981) e *A justiceira* (1997).

O estudo sobre o seriado *Mandrake* traria, portanto, as seguintes contribuições: uma análise da TV por assinatura e como esse espaço pode ser aproveitado para produções ficcionais brasileiras; o seriado *Mandrake* como dispositivo para implantar conteúdos audiovisuais diferenciados, projetando suas imagens no Brasil, na América Latina e no mundo, em um processo de ampliação e fixação da visibilidade da identidade brasileira.

1.1. Delimitação do estudo

O trabalho que aqui irá se desenvolver reúne dois campos: o dispositivo TV por Assinatura como instrumento de visibilidade transnacional; a narrativa ficcional como dispositivo para a abordagem de costumes e valores contemporâneos, como produção de sentidos.

O mapeamento que se fez necessário se dividiu em quatro blocos: o primeiro, denominado **O Dispositivo TV por Assinatura**, de cunho histórico e conceitual, aborda a televisão como fenômeno sociocultural, a recepção televisiva e o mercado televisivo, tendo como marco teórico os estudos de Arlindo Machado, João Freire Filho, Dominique Wolton, François Jost e Martín-Barbero. O segundo item desse bloco conta a história da implantação da TV a cabo nos Estados Unidos, com dados referentes à evolução das tecnologias na implantação desse sistema e de como o público norte-americano incorporou a TV por assinatura. O item **A TV Por Assinatura no Brasil** relata como o sistema foi adotado no nosso país, passando pelas políticas governamentais, os dados relativos às estatísticas quanto ao número de assinantes, à audiência, e uma breve alusão à entrada da TV digital no mercado, com a intenção de verificar a influência da nova tecnologia nos produtos audiovisuais e a sua repercussão nas redes de TV aberta. Para finalizar esse bloco, um paralelo entre a TV aberta e a TV por assinatura no Brasil

No segundo bloco, **O dispositivo ficcional televisivo**, o primeiro item aborda a influência do folhetim, da radionovela, no formato melodramático das telenovelas, analisa, também, a narrativa ficcional seriada televisiva, o gênero policial e as rupturas e aproximações entre as telenovelas brasileiras, produzidas para a TV Aberta, e o seriado

Mandrake, produzido para uma TV por Assinatura de cunho internacional, aproveitando os estudos de Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Renata Pallotini e, ainda, Arlindo Machado. Como a intenção é concentrar a análise nos aspectos do seriado *Mandrake* e sua relação com o espaço que ocupa na TV por assinatura HBO, escolhemos, então, fazer um percurso comparativo entre o formato telenovela brasileiro e o seriado em estudo quanto à produção de conteúdos e à linguagem fílmica, com o intuito de verificar as semelhanças e aproximações entre as duas produções televisivas em relação aos processos de construção identitária e como elementos de problematização de temas relativos ao universo vivido na contemporaneidade.

Em **O seriado Mandrake: um argumento policial**, buscamos traçar os marcos históricos quanto ao surgimento da narrativa policial, o personagem-detetive e seu perfil, e as aproximações e diferenças encontradas no personagem *Mandrake*. Considerando que o seriado tangencia o gênero policial e que foi contratado por uma rede de televisão por assinatura norte-americana, a preocupação do item seguinte foi analisar os seriados televisivos norte-americanos apresentando os que sugerem uma investigação como um parâmetro de análise para o exame das características encontradas no seriado em questão.

No último bloco, **O personagem Mandrake: dispositivo simbólico da identidade brasileira contemporânea** percorre-se a narrativa de Rubem Fonseca, tida como uma narrativa crítica dos costumes da sociedade brasileira, para elaborar a adaptação de seu personagem para o seriado, analisando o contexto em que se situa, abordando especificamente o espaço geográfico (a cidade do Rio de Janeiro), passando pelo estudo de Walter Benjamin sobre o *flâneur*, enfocando a cidade sob a abordagem de George Simmel, passando pelos estudos de Ben Singer sobre a relação da cidade moderna e o cinema, a visão de Ieda Tucherman. No item, *A lei e a justiça no Brasil*, tomando como base o trabalho de

Foucault sobre as verdades e as formas jurídicas, a investigação se deu pela necessidade de problematizar a visão das instituições responsáveis para a aplicação da lei, a maneira como o cidadão brasileiro se posiciona perante o assunto, como o seriado aborda e o que tenta comunicar. No último item, uma análise da sexualidade abordada pelo seriado através da tela televisiva quanto aos aspectos estéticos e comportamentais percorrendo os estudos sobre a história da sexualidade de Foucault, sobre o erotismo em George Bataille, os estudos de Baudrillard sobre a sedução e as análises de Joel Birman.

Por fim, as reflexões conclusivas sobre o seriado *Mandrake*, sua importância no cenário da produção ficcional televisiva brasileira e no mercado de TV por assinatura.

Indicada pela segunda vez ao Emmy Internacional de melhor série dramática, *Mandrake* concorre este ano com as produções *Home Affairs* (África do Sul), *The Killing* (Dinamarca) e *Life on Mars* (Reino Unido). No dia da indicação, o vice-presidente Executivo de Produções Originais e Aquisições da HBO LAG, Luis Peraza, afirmou que "esse é um importante reconhecimento da excelente qualidade de nossos conteúdos, além de ser um estímulo para continuarmos investindo em histórias latino-americanas em parceria com talentos locais (www.estadao.com.br, 25/11/2008).

2. O dispositivo TV por assinatura.

2.1. A Televisão:

Para os que incursionam pela pesquisa sobre a televisão, um objeto que se reconfigura a cada novidade da tecnologia, ao examinarem um assunto específico, esbarram em obstáculos que tangenciam outros setores. Por isso, a idéia nesse estudo é “franquear fronteiras”, como propõe Caparelli em seu trabalho sobre a periodização da televisão (CAPARELLI, 1997), pela dificuldade de arcar integralmente com todos os campos que o objeto televisão exige, mais precisamente, o da sociologia, da política econômica, da cultura, da estética, da filosofia, da tecnologia e, mais recentemente, da interatividade.

Após a sua difusão massiva depois da Segunda Guerra Mundial, as análises a respeito da televisão eram baseadas na sua inserção nos sistemas políticos ou econômicos e nos reflexos que produzia nas formações sociais. Em 1947, Adorno e Horkheimer, os mais ativos intelectuais frankfurtianos, ao formularem o conceito “indústria cultural”, viriam criticar a televisão acusando-a de ser um veículo estruturado em torno da visão da classe dominante, que ao explorar as formas padronizadas de divertimento, amortizava os indivíduos dentro de uma ideologia criada pelo senso comum do capitalismo ocidental, uma “cultura de massa”.³ Essa visão antecipa as análises de Guy Debor⁴, cujo conceito de *sociedade do espetáculo* (1967), associado ao reino das imagens, vinculava em particular o poder da televisão na promoção da alienação, da passividade absoluta do receptor.

³ Adorno distingue os termos “indústria cultural” de “cultura de massa” a fim de evidenciar que a cultura de massa são as produções que emergem “espontaneamente das próprias massas, ou seja, uma forma contemporânea de arte popular”. (ADORNO, 1990, p.275).

⁴ Guy Debor, pensador francês, em sua pesquisa fundamentada nos trabalhos de Karl Marx, defende que a cultura estava submetida ao reino da mercadoria, ao modo capitalista de organização social, e o espetáculo era a forma de causar passividade absoluta no indivíduo, o alienando do mundo vivido.

Em contraste à visão “má” de Adorno, McLuhan⁵ viria defender a televisão pela sua capacidade de gerar experiências “boas”, ao trazer informações e sensações através de sua pequena tela (MCLUHAN, 1971. p.346-379). Já Deleuze, ao analisar a sua forte penetração no comportamento social, sob a ótica foucaultiana sobre os regimes de visibilidade como prática política de dominação, a inseriu como um dos instrumentos a serviço das *sociedades de controle*.⁶

Essas discussões geraram inúmeros estudos acadêmicos preocupados em esmiuçar as fragilidades existentes quanto à compreensão sobre os efeitos da televisão, sob a ótica econômico-política e sociocultural, e seus desdobramentos. O que nos interessa relevar quanto às investigações dos processos históricos de formação e afirmação da identidade da TV é que, sem dúvida, vieram contribuir para legitimá-la como um dispositivo audiovisual, provido das mais modernas tecnologias no campo de som e imagem, com expressiva penetração no cotidiano planetário, através do qual uma civilização se expressa nas suas mais diversas modalidades.

Arlindo Machado em suas investigações a define da seguinte forma:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes ou por grupos de intervenção de aceso público. (MACHADO, 2003, p..19)

⁵ Teórico dos meios de comunicação, Marshal McLuhan, filósofo canadense, foi precursor dos estudos midiológicos. Sua fundamentação teórica discorre sobre a interferência dos meios de comunicação nas sensações humanas, daí o conceito de "meios de comunicação como extensões do homem" (título de uma de suas obras), ou "prótese técnica".

⁶ As *sociedades de controle* viriam substituir as *sociedades disciplinares* identificadas por Foucault em seus estudo sobre o Panóptico. Foucault situou as *sociedades disciplinares* nos séculos XVIII e XIX, que vieram suceder as *sociedades de soberania*, onde o rei ou o senhor exercia o poder.

Independentemente de sua capacidade manipulatória, que era o temor dos intelectuais frankfurtianos, a dimensão fundamental dessa representação midiática é o seu valor ontológico como princípio gerador de sentidos.

Ao se fazer a abordagem sobre a produção de sentidos, estaremos entrando no campo dos estudos da recepção. A recepção constitui o ramo da pesquisa em comunicação que considera o receptor – o leitor, no caso dos estudos literários e o espectador, no caso dos estudos no campo dos produtos audiovisuais – como instância produtora de sentido. Segundo a orientação de Martín-Barbero (BARBERO, 1994, p. 39)⁷, a recepção não deve ser vista apenas como uma *etapa* do processo de comunicação, mas como “um *lugar* novo, de onde devemos repensar os estudos e as pesquisas de comunicação”, considerando que a pesquisa de recepção midiática requer o estudo simultâneo das atividades referentes à criação do produto midiático, ou seja, a produção – o conteúdo temático e narrativo seja ele textual ou visual – e como aqueles que o assistem o interpretam. A leitura por parte do receptor advém de fatores macro-sociais (classe, etnia, gênero, idade) e das relações situacionais referentes a outras formas de filiação grupal.

No caso da televisão, a pesquisa de audiência é fator medidor do aspecto entre a produção e a recepção do público. Deste modo, a mediação televisiva é parte constitutiva da trama dos discursos. As respostas da audiência às mensagens midiáticas implicarão em localizar o espectador dentro de contextos sociais e culturais mais amplos. O conceito de ‘comunidades interpretativas’⁸ originário dos estudos literários, que considera que o papel dos receptores na comunicação de massa deveria ser explicado referindo-se aos seus

⁷ Jesús Martín-Barbero, pensador expressivo no campo da dinâmica comunicacional, crítico tanto da visão elitista da Escola de Frankfurt, quanto da visão semiótica, dará enorme contribuição em seu livro *Dos Meios às mediações*, ao analisar as novas dinâmicas culturais detectadas pelas ciências sociais e suas conexões com as tecnologias infomacionais.

⁸ A noção de comunidades interpretativas nas pesquisas sobre a recepção surgiu do entendimento sobre a multiplicidade de leituras possíveis formuladas no interior de “comunidades de interpretação” (JENSEN, 1987, p. 30). O conceito de comunidades interpretativas considera os múltiplos contextos que moldam as interpretações.

repertórios sociais e culturais, no caso da recepção televisiva se mostra útil para pensar que membros de diferentes classes sociais são enquadrados dentro de diferentes ‘sistemas de sentido’, como afirma a teoria de Frank Parkin apresentada no livro de David Morley, *Television, Audiências y estudios culturais* (MORLEY,1996). A noção de comunidades interpretativas viria complementar a noção de categorias socioeconômicas, utilizando a palavra interpretativa justamente para explicar que as audiências, além de entidades demográficas, remetem a formações culturais compartilhadas e que, portanto, compartilham sentidos e ideologias comuns que estruturam a recepção. Nessa ótica, o conteúdo do produto televisivo estaria subjugado à interpretação das audiências, sendo intencionalmente moldado pelos produtores como estratégia para atingirem a audiência.⁹

Os receptores, por sua vez, são concebidos como produtores de sentido que reinterpretam e reelaboram as mensagens dos meios, segundo características como idade, sexo, etnia, grupo social, caráter e valores, concedendo, assim, que os estudos comportamentais se centrariam mais nos aspectos individuais dos receptores. A camada extensa de opções de programas transmitidos irá provocar no telespectador a necessidade de fazer suas escolhas. Podemos detectar que a seleção da programação se dá a partir das referências, desejos e necessidades que pontuam a experiência do indivíduo, muito mais do que as necessidades das empresas de televisão.

⁹ No Brasil os pontos de audiência são aferidos pelo IBOPE, estudando mais de 3.500 domicílios no país, localizados nas principais regiões metropolitanas, a partir de uma amostra montada com os dados do censo demográfico brasileiro, análise realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e dos estudos sócio-demográficos do próprio IBOPE Mídia. Cada 1 ponto no IBOPE equivale a 1 % sendo aferidos através da medição eletrônica.

Ainda nos referindo ao estudo da recepção, a chegada do controle-remoto¹⁰ veio estabelecer novas regras de uso. Aparelho que foi incorporado à vida moderna, tornando-se indispensável para o manuseio do aparelho de televisão, o controle-remoto aparece como um libertador que permite ao telespectador transitar por inúmeros programas, podendo, em um curto espaço de tempo, circular e selecionar o de sua preferência. O chamado comportamento *zapping* veio produzir uma mudança radical na maneira de ver televisão e, conseqüentemente, interferiu na produção das imagens midiáticas (MACHADO, 1996). Ao lidar com um telespectador impaciente, os anunciantes precisam criar cada vez mais artifícios para “prender-lhe” a atenção, pois o comum é a mudança do canal justamente quando entram os comerciais. No caso dos produtos televisivos de narrativa ficcional, o *efeito zapping* condiciona a velocidade na apresentação da trama. Os primeiros dez minutos são fundamentais para criar um interesse no receptor que, de sua poltrona, tem a facilidade de passar por vários canais para optar pelo que mais lhe agrada.

No caso da TV por assinatura, a grande concorrência devido ao número de canais oferecidos exacerba essa questão. Além disso, o controle remoto dessas TVs oferece a possibilidade do telespectador programar os canais de sua preferência facilitando ainda mais o *zap*. No caso dos seriados, a conquista do receptor tem de funcionar no primeiro episódio para garantir a sua presença diante da tela televisiva na apresentação seguinte. Conseguindo criar uma conexão com o desejo do telespectador, sua satisfação e curiosidade, a possibilidade de se tornar fiel ao longo da temporada, é eliminada a ameaça provocada pelo uso do controle remoto.

¹⁰ *Controlo remoto* ou *telecomando* ou ainda *comando à distância* é um aparelho utilizado para realizar as operações de uma máquina. O primeiro controle remoto para controlar uma televisão foi desenvolvido pela Zenith Radio Corporation no início dos anos 50.

2.2 A relação entre recepção televisiva e o mercado televisivo

A estrutura e a dinâmica da produção televisiva estariam baseadas na demanda oriunda dos “públicos” e seus diferentes usos.

Aparece então uma série de instâncias e dispositivos concretos por estudar. A *competitividade industrial* como capacidade de produção manifesta no grau de desenvolvimento tecnológico, capacidade de risco financeiro para a inovação e grau de diversificação-especialização profissional de uma empresa. Essa competitividade não deve ser confundida com a *competência comunicativa* alcançada em termos de reconhecimento pelos públicos aos quais se dirige (BARBERO, 2003. p.311).

A interação do sujeito com o referente televisivo, a relação prazerosa estabelecida com o produto apresentado¹¹ será o indicador para selecionar a programação televisiva.

Esse parâmetro aponta para a questão sobre as “*estratégias de comercialização*” aventada por Martín-Barbero. O termo “produto” televisivo se refere à “mercadoria”, entrando, portanto, na esfera de valores, o valor de uso e o valor de troca. Na sociedade moderna industrial, a mercadoria era descrita pelas categorias clássicas da economia e do materialismo histórico, como um produto feito em fábrica. Na passagem para a sociedade pós-industrial e pós-moderna, com a ingerência das novas tecnologias da informação, a comunicação se torna o elemento central que estabelece novas relações de produção. A sequência temporal produção/mercado/consumo deixa de existir criando uma rede de retroalimentação em constante movimento entre um sujeito produtor-consumidor. A fabricação do objeto está diretamente subjugada aos valores, hábitos, gostos, estilo de vida do consumidor e o sucesso da mercadoria condicionado à capacidade de captar o que o consumidor sinaliza. O consumo dos serviços implica numa circulação das informações quanto aos processos de subjetivação, onde o sujeito existe e que precede à produção. O que

¹¹ O prazer da identificação do indivíduo com o que vê é desenvolvido por Ien Ang, em seu trabalho sobre a telenovela *Dallas*, em seu livro *Soap Opera and the melodramatic Imagination*. (1989), em que defende a importância de se analisar esse fator quando se faz a análise das audiências.

é produzido não são apenas bens materiais, mas relações sociais que manipulam cada vez mais símbolos e imagens. Os meios de produção agora são técnicas e procedimentos de comunicação e informação. A força produtiva é o conhecimento, o que delineia o chamado *capitalismo cognitivo* defendido por Lazzarato (2004), configurando uma ruptura nas abordagens das formas de produção e organização social do capitalismo tradicional, re-situando a ordem produtiva onde as exigências do consumidor se sobrepõem ao processo de produção.

Deste modo, a mídia não mais se articula com uma ideologia definida, mas sua força está na capacidade de convencimento, de sedução, incorporando eventuais demandas que não estavam em seu discurso, funcionando como instância organizadora da vida cotidiana e do próprio imaginário social. No “novo capitalismo”, as pesquisas de audiência para a montagem dos perfis dos telespectadores não mais apontam para as classificações de classes A/B/C e sim para os mecanismos de individuação, expressões de desejos e interesses, gerados pela tecnologia disponível nas áreas de Informática e de Telecomunicações, integradas às novas técnicas de marketing dentro do conceito adotado a partir da década de 80, o chamado marketing de relacionamento que se refere à personificação de cada cliente.

As mudanças principais decorrentes da tecnologia como capacidade estratégica para efeitos de comercialização são a internet¹², a integração de telefonia computadorizada, o software de banco de dados, instrumentos que permitem aumentar a eficiência de interações individuais e customizadas (GORDON, 1998, p.217-218). O interesse é singularizar para criar o máximo de consumo.

As redes sociais da internet, ferramentas on-line através das quais os usuários compartilham opiniões, idéias, experiências, gostos, hábitos, amigos formando perfis

¹² Internet, fenômeno mundial de comunicações, eventualmente abordado neste trabalho, não havendo necessidade de aprofundar suas características tecnológicas.

individuais de grupos de interesse comuns, têm sido o alvo do marketing e da publicidade. Segundo o artigo de Marta Pinheiro “Subjetivação, Cultura e Consumo em Sites De Relacionamento”, “O Brasil possui o maior número de usuários de redes sociais (Orkut, YouTube), ficando o México em segundo lugar. O tempo de navegação dos brasileiros nas redes sociais é de 23h e 30 m, em julho de 2007, ficando à frente dos EUA e Japão” (PINHEIRO, 2008).

No caso da televisão, as pesquisas de audiência passaram a reunir informações colhidas em redes sociais e armazenadas em bancos de dados, definindo com mais precisão os perfis dos consumidores, quanto aos aspectos que se identificam, auxiliando na segmentação das escolhas. No Brasil, essa forma de medir a audiência é mais praticada no setor da TV por assinatura que corresponde ao público que tem acesso à internet.

Marketing de relacionamento, atendimento personalizado, individualismo de mercado, customização¹³ são termos que acompanham a tendência contemporânea. Deste modo, mesmo no caso do Brasil onde a desigualdade social limita o acesso a certos bens culturais, a tendência é criar dispositivos mercadológicos que permitam facilidades ao acesso aos serviços dessas novas tecnologias. O telefone celular, instrumento hoje usado pela grande maioria da população brasileira, serve de exemplo.

As redes de TV que oferecem canais segmentados, ou seja, canais que oferecem assuntos específicos – ou telejornalismo, ou esporte, ou produtos cinematográficos – se coadunam a esse tipo de demanda.

Uma nova configuração se apresenta na indústria da televisão. O espaço televisivo precisa se adaptar a um público que se comunica intensamente, expondo suas opiniões,

¹³ A palavra “customização”, que até pouco tempo não existia na língua portuguesa, foi criada para traduzir uma expressão em inglês – *custom made* – que significa “sob medida”.

críticas e preferências. A interferência da TV por assinatura nos números de audiência exige que as redes de televisão aberta se posicionem quanto a esse mercado.

2.3. História da televisão por assinatura

Um equívoco comum é considerar TV por assinatura o mesmo que TV a cabo. A definição de TV por Assinatura é mais ampla, já que abrange outros meios de distribuição além do cabo (coaxial ou fibra óptica), como o satélite (DBS/DTH) e o espectro radioelétrico, por microondas (UHF e MMDS)¹⁴. Trata-se na verdade de um serviço de comunicações que oferece a espectadores, através de qualquer um desses meios, programas selecionados mediante o pagamento de uma taxa de adesão e assinatura mensal incluindo o custo com o conversor, ou decodificador, ligado ao aparelho de TV, responsável pela recepção livre do sinal.¹⁵

De todo modo, o surgimento da TV por assinatura coincide com o surgimento da TV a cabo na qual o transporte de sinal é feito por uma rede de cabos.

A televisão a cabo começou nos Estados Unidos da América na década de 40, como forma de proporcionar a comunidades pequenas sinais de boa qualidade captados por um cabo. O primeiro sistema de Televisão de Antena Comunitária (*Community Antenna Television*) ou *Cable Television* (CATV) foi desenvolvido por John Walson, em 1948. Dono de uma loja, na Pensilvânia, onde vendia televisores, ao perceber que a precariedade da recepção do sinal das estações que estavam disponíveis, Walson construiu uma antena no

¹⁴ DBS/DTH: do inglês *Direct Broadcast Satellite/Direct to Home* (Radiodifusão Direta por Satélite/Direto ao Lar). UHF e MMDS: do inglês *Ultra High Frequency e Multipoint Multichannel Distribution Service* (Frequência Ultra Alta e Sistema de Distribuição Multiponto Multicanal).

¹⁵ RAMOS, Murilo César “A Introdução da Televisão a Cabo no Brasil: rede única, rede pública e participação da sociedade”, Campinas, 1994, pp. 3-4. Trabalho apresentado na III Reunião Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS.

topo de um morro próximo e puxou um fio até a sua loja, atraindo o interesse de outros consumidores de tevê que queriam usufruir dessa mesma antena. E em 1949, Walson começou a cobrar pelo serviço.

Após um longo percurso para as questões relativas à legalização, junto ao governo americano, em 1968 a Suprema Corte dos EUA garantiu o direito do FCC, *Federal Communications Commission* (Comissão Federal de Comunicações dos EUA), de fazer regras e regulações sobre a *Community Antenna Television*, ou CATV.

Graças a esse novo serviço, aumentaram os investimentos nas redes de cabo por parte das grandes companhias de radiodifusão ao perceberem que as possibilidades não se limitavam à transmissão dos sinais dos canais convencionais de televisão aberta, mas que, através desses cabos, outras transmissões poderiam se acoplar às da tevê, inaugurando o mais eficiente meio de disseminação de informação existente.

O avanço tecnológico na área - o aperfeiçoamento dos meios de distribuição de sinais, como o *Direct Broadcast Satellite*, satélites dotados de banda C, que transmitem sinais direto para estações em terra colocadas em casas e edificações; o *Direct to Home*, que funciona através de sinais digitais emitidos por satélites equipados com a chamada banda Ku, de alta potência, para a recepção direta por antenas domésticas de reduzidas dimensões (cerca de 45 cm de diâmetro); o *Multichannel Multipoint Distribution Service*, que através de frequências de microondas multidirecionais, geradas por uma torre, é capaz de alcançar múltiplos canais em vários pontos distintos; a fibra ótica e digitalização dos sinais – acarretaram numa expressiva expansão dos canais e ampliaram as possibilidades de alcance da TV por assinatura.

Em 1972, a fusão de grupos editoriais e estúdios cinematográficos norte-americanos como *Time-Life* e *Warner Brothers* alavancaram o mercado de produtos audiovisuais.

Em 1975, a Warner lançou a *Home Box Office*, a HBO, um canal para exibição de filmes sem cortes e sem comerciais, estimulando os estúdios de Hollywood a criar narrativas ficcionais televisivas de diversos formatos e estilos, para atingir o público de televisão que se mostrava disposto a pagar por esse serviço diferenciado. Em 1980, o lançamento do *Cable News Network*, a CNN, um canal por satélite com transmissão em tempo real com 24 horas de noticiário, viria conquistar definitivamente o público norte-americano de televisão por assinaturas, tirando cerca de 35% da audiência das três grandes redes de TV aberta (ABC, CBS e NBC). Na década de 90, o faturamento da indústria de televisão atingiu a marca de US\$ 1,2 bilhão constatando que nos domicílios norte-americanos assistia-se mais à televisão por assinatura do que à televisão aberta.

O maior mercado da indústria de televisão é o setor de entretenimento (Reis, 2004). Segundo Harold L. Vogel, em seu livro *Entertainment Industry Economics* (VOGEL, 2004), a indústria de entretenimento é uma das principais atividades econômicas do mundo. Conforme o autor, a cada ano, os norte-americanos gastam pelo menos 130 bilhões de horas e mais de 260 bilhões de dólares em formas legais de entretenimento e, nesse número, a maior faixa está no mercado de produtos cinematográficos. Essa estimativa inclui outras mídias produzidas a partir da produção dos filmes como discos/CDs, fitas de vídeo/DVDs, revistas e livros.

O crescimento da televisão por assinatura levou alguns estúdios de cinema de Hollywood a investirem no ramo criando alguns canais. Dentre eles podemos destacar no setor de entretenimento: o canal Fox (*20th Century Fox Film Corporation*), o canal MTV (*Paramount Pictures- Viacom*), o canal Sony (*Sony Pictures Entertainment*), Universal (*NBC Universal*), o canal Warner e HBO (*Warner Bros. Entertainment*), o canal Walt Disney (*Buena Vista Motion Pictures Group da The Walt Disney Company*).

Nesse cenário, a produção de conteúdo dos produtos televisivos fica a cargo dos estúdios e das produtoras independentes. Esse ponto nos interessa especialmente como base para a nossa análise. Nos Estados Unidos, onde a TV por assinatura está presente em aproximadamente 90% dos lares, com uma grade que oferece inúmeros canais, a diversidade de conteúdos é vastíssima e cada vez mais segmentada.

Em um país onde o mapeamento da opinião pública é captado através da internet, cujo acesso é mais de 90%, e pelo serviço interativo presente em grande número de televisões, o processo produtivo de conteúdo é constantemente realimentado e direcionado para cada segmento desse público, levando a customização ao extremo, sendo a diversidade, a originalidade e a presumível identificação com o telespectador o diferencial para conquistar o consumidor.

A expansão do mercado de TV por assinatura no cenário mundial cria um intenso intercâmbio entre culturas. Itália, Portugal, Inglaterra e França são exemplo de países que possuem canais que são acessados no Brasil. Para a nossa análise, nos interessa particularmente os estudos relativos à realidade norte-americana por duas razões: a primeira, porque no Brasil ainda são as redes norte-americanas que oferecem o maior número de canais; segundo porque é através de uma rede norte-americana, a HBO, que o Brasil está tendo a oportunidade de entrar no mercado transnacional.

2.4. A TV Por Assinatura no Brasil.

No Brasil, o processo começou em 1958 em função da necessidade de resolver um problema puramente técnico: fazer com que o sinal das emissoras de televisão localizadas na cidade do Rio de Janeiro chegasse às cidades de Petrópolis, Teresópolis, Friburgo e outras, situadas na Serra do Mar, com o objetivo de melhorar a recepção de sinais da TV convencional, os quais chegavam muito fracos por interferência das montanhas. As cidades serranas passaram a ser servidas por uma rede de cabos coaxiais que transportavam os sinais até as residências, depois de recebidos por antenas que funcionavam como uma espécie de *headend*, instaladas no alto da serra. Os usuários que desejavam o serviço pagavam uma taxa mensal, a exemplo do que ocorre hoje com o moderno serviço de TV por Assinatura.

A primeira distribuidora de sinais de TV por pagamento foi a Televisão por cabos Ltda. (TVC), subsidiária da TV Globo, que passa a funcionar em 1971, atuando em edifícios no Rio de Janeiro. Três anos mais tarde, a Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS) apresentou um projeto de montagem da estrutura de uma televisão segmentada na cidade gaúcha de Venâncio, com o objetivo de estudar a nova tecnologia de transmissão, o que foi negado pelo Ministério das Comunicações (Minicom), alegando já ter recebido propostas de grupos particulares.

Durante toda a década de 70, várias foram as tentativas de se implantar TV por Cabos, mas estavam em jogo interesses políticos – centrados no Ministério das Comunicações e no Poder Legislativo - e econômicos, de empresas de equipamentos eletrônicos até as grandes redes de rádio e TV, o que acarretou numa dificuldade de se encontrar o termo para regulamentar o novo serviço (RAMOS, 1994, p. 6-21). Só em 1988, o Ministério das Comunicações, por meio do Decreto nº 95.744, de 23 de fevereiro de 1988, regulamenta o que se denominou *Serviço Especial de Televisão por Assinatura*, ampliado

em 1989, no governo de José Sarney, por meio da Portaria nº 250/89, para a regulamentação da *Distribuição de Sinais de Televisão (DISTV)*, por meios físicos a usuários. Essas duas decisões foram as bases iniciais da política para a constituição no Brasil do até então adiado mercado da televisão paga.

Em 1991, grandes grupos de comunicação ingressaram no setor, investindo em novas tecnologias. O pioneirismo coube às Organizações Globo, que criaram a GloboSat com um serviço de TV paga via satélite, na Banda C, e ao Grupo Abril, que criou a TVA. Outros grupos importantes, como a RBS e o Grupo Algar, ingressaram no mercado logo em seguida. A Rede Globo se une, então, à RBS e ao Multicanal (operadoras regionais), construindo a Net Brasil, distribuidora de programação, ficando à Globosat a função de organizar a programação.

A recepção do público foi significativa, passando de 250 mil assinantes em 1993, para 350 mil em 1994. Diante deste quadro, o Poder Executivo se viu forçado a criar políticas públicas que viessem regulamentar esse mercado, que viria se consolidar com a Lei 8.977/95, que dispõe sobre o serviço de TV a Cabo e que, segundo Art. 1º, “obedecerá aos preceitos da legislação de telecomunicações em vigor, aos desta Lei e aos regulamentos baixados pelo Poder Executivo”. A respectiva lei define o Serviço de TV a Cabo como “o serviço de telecomunicações que consiste na distribuição de sinais de vídeo e/ou áudio, a assinantes, mediante transporte por meios físicos” (Art.2º).¹⁶

¹⁶ https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8997.htm

Em 2000 já se registravam 3,4 milhões, o que corresponde a um crescimento de 750% em seis anos. Em junho de 2001, o número de assinantes ultrapassou 3,5 milhões. Em termos de densidade, a TV por Assinatura no Brasil passou de 6,2 assinantes por 100 domicílios, em 1998, para 6,5 em 1999, até atingir 7,7 % em 2000.

O Brasil foi um dos últimos países da América Latina a implantar a TV paga e a institucionalizar a TV por cabos. A lei brasileira obrigou as operadoras, a exemplo da lei norte-americana, a disponibilizar seis canais de acesso público e gratuito: sendo três canais legislativos (Senado, Câmara Federal e um terceiro compartilhado pela Assembléia Legislativa - Câmara Municipal), um canal educativo-cultural, um canal universitário e um canal comunitário, aberto para utilização livre por entidades não governamentais e sem fins lucrativos.

O mercado de TV por assinatura se insere na indústria de Telecomunicações, Mídia e Entretenimento sujeitos a sucessivas tecnologias emergentes e provocando mudanças constantes em seus cenários, exigindo mexer em suas estratégias de negócios para se posicionar na nova economia. Como, por exemplo, a adoção da tecnologia da Televisão Digital.

Em 2004, a NET lançou a NET Digital HD (*high definition*), oferecendo aos clientes uma melhoria da qualidade da imagem e som e ampliando os serviços, como a interatividade. O conceito de alta definição (*High-definition television*) pressupõe a utilização do dobro da resolução espacial da televisão comum e de uma tela mais larga (*widescreen*). A HDTV utiliza, portanto, resoluções de 1080 ou 720 linhas horizontais, ambas com formato de tela 16:9. A adoção da televisão digital implica na alteração de padrões atuais de produção, transmissão e recepção, provocando a necessidade de substituição de câmeras, transmissores

e antenas, além dos armazenadores de conteúdo e aparelhos de televisão receptores. No Brasil, esse serviço só pode ser absorvido pelos assinantes de TV por assinatura de maior poder aquisitivo.

Esse processo veio alavancar o desenvolvimento da produção de conteúdo exigindo que a produção utilizasse equipamentos de filmagem e armazenamento digitais. Hoje, a maioria da programação veiculada pelas emissoras de televisão aberta já é produzida nessa nova tecnologia, mostrando que as empresas de televisão aberta brasileira, frente a estas mudanças, se viram forçadas a explorar novos modos de apresentação e transmissão dos produtos televisivos. Diante desse quadro, para regulamentar esse processo, em 2003, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou o Decreto n.º 4.901, que criou o Sistema Brasileiro de TV Digital Terrestre, ou SBTVD, e o Comitê de Desenvolvimento, responsável pela sua implementação. Em 2006, o decreto n.º 5.820 cria o *Fórum do Sistema Brasileiro de TV Digital Terrestre*, responsável por padronizar e harmonizar as tecnologias nacionais, desenvolvidas pelas universidades e centros de pesquisas brasileiros. A tecnologia escolhida para a implantação do sistema digital na televisão aberta brasileira foi o padrão japonês que utiliza o *ISDB-T Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial* (Serviço Integrado de Transmissão Digital Terrestre), considerado como o mais flexível de todos por responder melhor a necessidades de mobilidade e portabilidade. A partir de maio de 2008, teve início a campanha de popularização da televisão digital brasileira em algumas regiões do país. No entanto, o processo de implantação do sistema em nível nacional ainda não está previsto por ser muito oneroso.

Não entraremos na discussão sobre a introdução da tecnologia digital no sistema de televisão brasileiro, mas o que nos cabe apontar é o fato dessa nova tecnologia provocar uma transformação em relação à produção e transmissão dos produtos audiovisuais. Dentro da nova economia, os consumidores têm uma participação ativa como receptores dos novos

serviços e, portanto, co-criadores na esfera do conteúdo televisivo. O contato com os efeitos das novas tecnologias digitais na elaboração das imagens audiovisuais irá interferir na estética dos produtos cinematográficos, criando um novo olhar por parte do receptor e, por conseguinte, uma pressão na dinâmica competitiva nos setores da mídia e da produção televisiva.

2.5. Um paralelo entre TV aberta e TV por assinatura no Brasil.

A primeira diferenciação a ser apontada entre a TV aberta e a TV por assinatura, no caso brasileiro, é quanto ao modelo de negócio adotado. Consideramos modelo de negócio o processo de formação de sua base de recursos no qual cada uma opera. No caso da televisão aberta, o modelo referir-se-á à lógica de comercialização- compra e venda de espaço televisivo – o modelo para recebimento de receitas e a audiência.

A intenção de uma rede de televisão aberta no Brasil é alcançar o maior número possível de casas e, para isso, investem em estações afiliadas em todo mercado de televisão, conquistando audiências locais, regionais e nacionais. A grade de programação, com os comerciais nacionais e regionais incluídos, é fornecida pela rede, sem exigência de pagamento direto em dinheiro em troca de tempo no ar (BLUMENTHAL & GOODENOUGH, 1991).

Na indústria de televisão aberta, a lógica de precificação é baseada no CPM - custo por milhares de domicílios atingidos por um anúncio nas diferentes mídias, onde o preço de meio minuto no ar dependerá da parte específica do dia, da semana, da temporada em que o programa será transmitido. Portanto a receita de rede de TV aberta está baseada na venda de tempo de comercial para as agências de publicidade. Vogel (2001) afirma que 92,5 % das receitas de uma rede de televisão aberta são provenientes da venda de tempo de comercial,

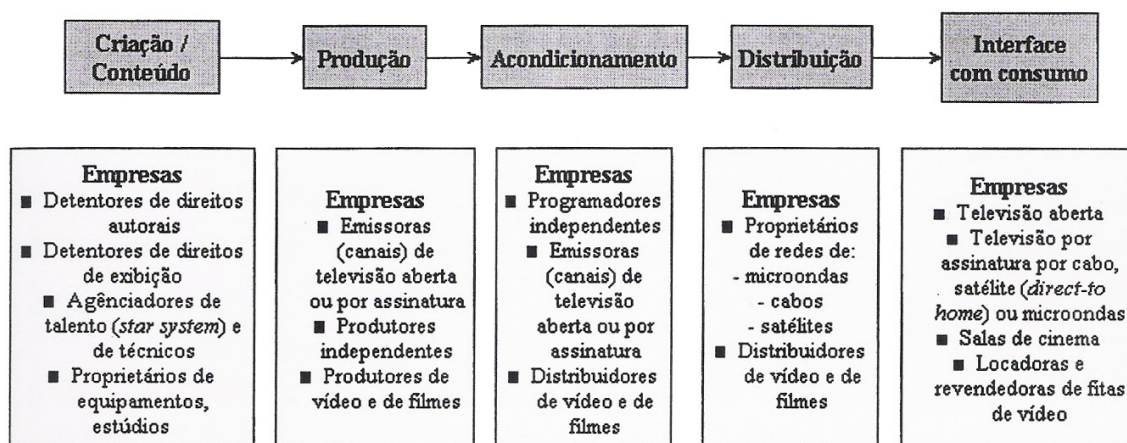
onde 45 % são de anúncios locais e 47,5 % são equivalentes a anúncios regionais e nacionais. Quanto à compra da programação, elas são decididas geralmente por resultados de pesquisas de audiência.

No caso da TV por assinatura, a receita é garantida pelas assinaturas mensais dos telespectadores, o que contribui para que os custos sejam fixos. De acordo com pesquisa realizada pela ABTA (Associação Brasileira de Telecomunicações por Assinatura), em 2001, as assinaturas mensais correspondem a 87% do faturamento bruto. Essa condição de independência referente ao aluguel do espaço televisivo e da audiência exerce um reflexo na produção de seus conteúdos. Enquanto na TV aberta a criação dos conteúdos está atrelada à audiência, ou seja, à aceitação do produto por parte do público e, conseqüentemente, ao interesse pelo aluguel deste espaço publicitário, na TV por assinatura essa dissociação permite mais liberdade na criação de seus produtos.

A apresentação de um produto televisivo envolve vários processos. No Brasil, a TV aberta arca com todas as etapas referentes à apresentação de um produto televisivo, ou seja, a criação, a produção, a distribuição; na TV por assinatura as etapas são distribuídas e terceirizadas.

Para a análise dessa questão usaremos o esquema adotado pela cadeia de valor¹⁷ para a indústria audiovisual, descrita no estudo *Policy Issues Arising from Telecommunications and Audiovisual Convergence*, publicado pela KPMG em 1996 (Galvão, 1998).

¹⁷ A cadeia de valor busca identificar a participação e a inter-relação dos diferentes atores nesse mercado.



Cadeia de Valores para a indústria audiovisual tradicional (Fonte: Galvão, 1998 adaptado de KPMG 1996)

Segundo essa estrutura, as empresas envolvidas no processo produtivo do audiovisual são agrupadas em cinco subsectores interdependentes, encadeados de acordo com as atividades principais desempenhadas por estas (GALVÃO, 1998). No caso televisivo, cada subsector é descrito pelo autor como:

- **Criação / conteúdo** - trabalham junto aos insumos básicos da produção audiovisual, detendo em geral a propriedade de direitos para exibição de conteúdo audiovisual ou para a execução de projetos. Fazem parte deste grupo empresas agenciadoras de recursos humanos e empresas detentoras de capital. Diversos atores atuam na produção como roteiristas, diretores e artistas;
- **Produção** - parte do processo em que os produtos audiovisuais são efetivamente produzidos. As principais empresas são as cadeias de televisão abertas ou por assinatura, produtores independentes e estúdios de cinema. Esse produto televisivo pode ser copiado para reprodução em diferentes mídias;
- **Acondicionamento (*packaging*)** - os produtos são empacotados para a veiculação em um determinado meio. No caso específico da televisão, a função é realizada pelos programadores que possuem canais abertos ou por assinatura, filiados a produtores ou

distribuidores, ou por programadores independentes que disponibilizam conteúdo audiovisual de terceiros nos seus canais próprios;

- Distribuição – é caracterizada pela transmissão entre as emissoras do sinal original e as estações retransmissoras, que repassam aos consumidores. As vias de transmissão podem ser terrestres (microondas), cabos ou satélites. Na necessidade de um alcance maior (nacional ou mundial), este serviço pode ser prestado por empresas de telecomunicações.
- Interface com o consumidor - os operadores de redes (cabo, satélite) possibilitam o acesso dos consumidores aos canais de programação.

Em algumas situações, esse esquema não se encaixa totalmente devido às mudanças tecnológicas que permitem a eliminação de algumas etapas, sobretudo nos setores de acondicionamento, distribuição e interface. A digitalização do conteúdo, a distribuição através da internet, e as novas possibilidades de interfaceamento com o usuário são algumas das causas que levam a uma reconfiguração de toda a cadeia de valor.

No caso da TV Aberta no Brasil, conforme relatório do Projeto Sistema Brasileiro de Televisão Digital da FUNTTEL¹⁸, a cadeia de valor pode ser dividida em quatro etapas sequenciais:

PRODUÇÃO DE CONTEÚDO → A PROGRAMAÇÃO → A DISTRIBUIÇÃO/ENTREGA → E O CONSUMO.

Segundo o relatório da CPqD, normalmente as redes de televisão concentram vários papéis da cadeia dentro de suas organizações. A maioria das redes de TV aberta brasileiras possui seus próprios estúdios de gravação, fazendo contratos temporários com toda mão de obra necessária para a realização da obra (parte técnica e artística). No caso da criação do conteúdo, os roteiristas são contratados pela rede com exclusividade, a produção é feita por

¹⁸ Relatório do Projeto Sistema Brasileiro de Televisão Digital – Modelo de Implantação- Política Regulatória: Panorama Brasileiro Atual, Funttel – Produzido pela CPqD Telecom & IT Solutions, Novembro de 2005
Disponível em : <<http://www.intervozes.org.br/digital/docs/Pol%C3%ADtica%20Regulatoria%20-%20Panorama%20Atual%20-%20CPqD.pdf>>

equipe também da emissora e os atores envolvidos geralmente fazem contratos de exclusividade durante um longo período. Na fase da programação, por exemplo, um setor da rede de televisão se encarrega da organização da grade de programação, distribuindo os programas e os anúncios inseridos na programação. O consumo seria os estudos da recepção, as pesquisas de audiência.

O modelo brasileiro de televisão aberta, adotado ao longo de seus 60 anos no ar, tem se mostrado eficiente principalmente por beneficiar todos os envolvidos na cadeia: o telespectador (satisfeito com o conteúdo e com a qualidade), o mercado publicitário (satisfeito com o retorno de suas campanhas de publicidade através da TV) e as próprias redes que são remuneradas pela venda da atenção do telespectador. Dados de fevereiro de 2007 aferidos pelo IBOPE indicam que o tempo médio que o brasileiro passa diante da televisão, no ano de 2006, foi de 5 horas e 4 minutos por dia, 2 minutos a mais do que em 2005.

Devido à complexidade e à desigualdade da sociedade brasileira, a televisão (assim como o rádio) consegue ultrapassar as barreiras do analfabetismo e atingir os excluídos da educação formal, integrando-os no mundo da comunicação. Favorecida pelos recursos advindos da imagem (cor, movimento, som) as redes de televisão aberta investem em conteúdos de fácil identificação por parte desse público caracterizado pela pluralidade regional e (des)níveis sociais, sendo então a grande fonte de entretenimento e informação.

No Brasil, o sinal televisivo aberto ainda consegue maior abrangência alcançando 97% do território brasileiro onde, segundo a pesquisa PNAD (Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio) do IBGE de 2005, cerca de 91% dos lares brasileiros possuem um televisor. A televisão por assinatura está presente somente em 10% dos lares, em geral, de classes com maior poder aquisitivo, o que confere que 70% da audiência ainda está concentrada na TV aberta.

Ainda hoje, a hegemonia da TV aberta no Brasil cabe à Rede Globo de Televisão, que entrou no ar em 26 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, através do canal 4, fundada e dirigida pelo empresário Roberto Marinho, até sua morte, em 2003. A transmissão em rede nacional foi iniciada em 1969, com o telejornal Jornal Nacional, auxiliada pelo acordo com o grupo norte-americano *Time-Life*.

Na década de 1970, a rede implantou o chamado "Padrão Globo de Qualidade", unindo os novos adventos tecnológicos na área de imagem e de som, a investimentos na concepção de conteúdos e contratações de atores de telenovelas, que se apresentavam como o fator de maior audiência. No final da década, com a crise das outras duas grandes redes, Record e Tupi, a Globo conquista a liderança do mercado conseguindo que, na década de 80, 85% de sua receita viesse de contratos publicitários.

A construção do Projac, no final da década de 90, dentro da concepção de estúdio norte-americano, viria diminuir os custos com alugueis de espaço para as filmagens, outorgando à emissora uma posição entre as maiores produtoras de programas próprios do mundo, com 88% de produção própria, dando destaque aos programas *sitcoms* (comédia de costumes) e à produção de telenovelas. Em 2004, a rede Record, que havia perdido espaço no mercado televisivo, volta a investir na produção de telenovelas, construindo em 2006 um pólo de teledramaturgia no Rio de Janeiro, o RecNov. Esses dois pólos de produção de narrativa ficcional televisivas consolidam a posição da TV aberta como a maior audiência no caso do público brasileiro.

Dentro desse quadro, a Televisão aberta brasileira recebe maior parte dos investimentos em mídia (cerca de 60 % nos últimos anos). A Rede Globo concentra 78% das verbas destinadas ao meio, caracterizando uma hegemonia da rede (Reis, 2004) como mostra o quadro abaixo que também fornece dados referentes às coberturas de domicílios e à participação em audiência.

Redes	Emissoras (próprias, associadas e afiliadas)	Cobertura Municípios %	Cobertura Domicílios c/TV %	Participação audiência %	Audiência 18 às 24h %	Participação verbas publicitárias %
Globo	113	98,91	99,86	49	51	78
SBT	113	89,10	97,18	24	25	-
Band	75	60,65	87,13	5	5	-
Record	79	42,13	76,67	9	6	-
Rede TV	40	62,52	79,71	3	3	-
CNT	-	4,36	36,67	-	-	-
Gazeta	-	4,87	21,92	-	-	-
Outras	-	-	-	11	9	-

Comparativo das Redes Comerciais de TV Aberta (Fonte Lima, 2003 *apud* Reis, 2004)

Na televisão aberta, o objetivo é atingir a maior audiência possível, através da exibição de um programa, a fim de atrair novos anunciantes, considerando que o objetivo dos anunciantes é direcionar a sua mensagem para o público mais rentável, ou seja, aquele público que tem maior potencial de compra dos bens ou serviços oferecidos. Sendo assim, no processo de decisão de compra, os produtores do conteúdo detêm a responsabilidade de criar um produto atraente.

No modo de operação da TV por assinatura, as etapas são distribuídas e terceirizadas. As produtoras independentes são responsáveis pela criação dos conteúdos e pela produção que repassa o produto já pronto para a programadora.

Essa condição delinea diferenças entre a elaboração dos conteúdos dos programas. Se, na TV aberta, as etapas são concentradas na própria rede, a tendência é criar um padrão homogêneo que satisfaça a um público caracterizado por ser amplo e diverso. Já na TV por assinatura, os produtos gerados por diferentes produtoras trarão, para o seu público, propostas diferentes quanto ao conteúdo e quanto à estética fílmica, configurando um campo para experimentações das múltiplas possibilidades de tematização e problematização de discussões que fogem à esfera padrão dos discursos sociais.

Para a elaboração dessa análise, iremos nos concentrar nos produtos televisivos de caráter ficcional por acreditarmos na capacidade da linguagem de ficção para a transposição de dilemas nas esferas pública e privada.

No campo da indústria de audiovisual brasileira, presenciamos o início de uma nova era para os produtos de narrativas ficcionais. Com as políticas públicas de fomento, capazes de estimular a produção de obras de audiovisual, a começar pela Lei do Audiovisual (8685) criada em 1993, a Medida Provisória 2228-1 que criou a ANCINE (Agência Nacional de Cinema), o Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Nacional) e os Funcines (Fundos de Financiamento cinematográficos) e, em 2006, o Fundo Setorial do Audiovisual, o setor cresceu consideravelmente. Embora essas leis de incentivo estejam sendo direcionadas para o mercado cinematográfico, o estímulo à produção independente de produtos audiovisuais terá repercussão na indústria televisiva por ser esse um amplo campo para dar visibilidade a essas novas produções. O interesse do Estado em regulamentar a produção audiovisual demonstra a importância dessa produção na economia de um país. A economia da cultura é hoje um setor estratégico, responsável por 7% do PIB global, segundo o Banco Mundial. No Brasil, estima-se que esteja por volta dos 5%.

Em 2008, houve um grande debate entre políticos, produtores e profissionais de TV sobre o papel da televisão brasileira e sobre o projeto de lei que cria cotas para produtoras nacionais e independentes na TV por assinatura, exigindo que seja reservado 10% para a exibição dos produtos brasileiros. Entre prós e contras, há os que temem que o produtor deixará de se preocupar com a qualidade. Fernando Dias, presidente da Associação Brasileira de produtoras independentes de TV, que reúne 115 produtoras, não compactua com essa opinião. Dados indicam que há produtoras independentes, que exportam programação para países como Canadá e Japão, que não chegam a ser conhecidas no Brasil. “Os grandes

mercados do mundo já criaram formas de preservar e estimular a produção local: o Brasil é exceção” (Folha de São Paulo, dia 21/12/2008, caderno Ilustrada).

Dentre as 115 produtoras independentes de conteúdo para televisão, em seus diversos gêneros e formatos, presentes no mercado nacional e internacional¹⁹, a *Conspiração Filmes* se destaca por ter sido pioneira neste processo. Fundada em 1991, iniciou realizando trabalhos na área de cinema e publicidade e, mais tarde, em produção de musicais e videoclipes. Sua estréia na produção de programas de ficção para TV foi com o seriado *Mandrake*, em co-produção com a HBO Latin America.

Escolhemos, portanto, esse produto televisivo como objeto de estudo para analisar as rupturas e aproximações entre os produtos televisivos de narrativas ficcionais, produzidos pelas redes de televisão aberta brasileira, e os produzidos para a TV por assinatura.

¹⁹ Vide a relação fornecida no site da ABPI-TV, Associação Brasileiras de Produtoras Independentes de Televisão, www.abpitr.com.br

3. O dispositivo ficcional televisivo

Uma das muitas razões porque acho que a arte é uma área interessante para se estudar, é porque ela representa um tipo de organização social que opera de maneira muito mais não-planificada e anárquica do que geralmente gostaríamos que as coisas funcionassem em nossa sociedade. (BECKER, 1977, p.25).

3.1. A narrativa ficcional televisiva

As dissertações sobre o conceito de ficção, baseado, sobretudo, na tradição literária e cinematográfica, buscavam problematizar as fronteiras entre o real e o imaginário e entre a concepção e a representação. Ultrapassando os limites de cada meio, a impossibilidade de capturar a extensão e a complexidade de cada linguagem, o estudo da narrativa de ficção como organização discursiva deriva da necessidade de investigar a dinâmica comunicacional de aproximação e afastamento entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo. O que estaria em jogo não depende da realidade ou da irrealidade do objeto representado, mas da forma de representação-encenação do mundo.

Hoje, o que se discute quanto às formas narrativas ficcionais, sejam elas literárias, cinematográficas, midiáticas ou artísticas, referem-se ao seu impacto no processo de construção identitária e de ordenação social.

No caso da televisão, a forma originária de ficção televisiva se baseou na fórmula melodramática²⁰ que marcou a estrutura do romance-folhetim, que tem sua origem na evolução da imprensa de grande tiragem dos jornais impressos na Europa, a partir de 1830. A urgência em atender a uma massa de leitores recém alfabetizados, e tendo a intenção de democratizar o texto literário, provocou a necessidade de criar uma narrativa fragmentada, em que cada capítulo publicado em um dia deveria incitar a curiosidade do leitor o impelindo

²⁰ Com diferentes significados, o conceito de melodrama é aplicado a gêneros e formas artísticas diversas, como literatura clássica, romance policial, folhetim, cinema, telenovela e mesmo jornalismo e documentário. Os estudos de Peter Brooks reunidos em *The Melodramatic Imagination* (1974), contribuíram para entender o melodrama para além de sua aplicação canônica, como uma espécie de regime de expressividade que atravessa inúmeras manifestações culturais.

a consumir os próximos números do jornal. (MEYER, 1996). O romance-folhetim marca a industrialização da literatura e a constituição de um texto com um enredo dramático com apelos sensacionalistas.

A fórmula do melodrama concentra certos princípios que correspondiam aos anseios da sociedade burguesa da segunda metade do século dezenove: amor, realização pessoal e felicidade (COSTA, 2000, p.33), configurando a possibilidade de viver sonhos e fantasias. As questões abordadas giravam em torno dos dilemas sentimentais, dos conflitos gerados pela discriminação social, da vitória do bem contra o mal. Os teóricos da Indústria Cultural viriam apontar que esse tipo de entretenimento era voltado para a imitação do mesmo, como uma simplificação da realidade, preconizando o previsível. Não haveria, portanto, espaço para uma recepção crítica já que o identificável gerava um conforto no receptor deixando-o numa posição passiva e despolitizada.

O filósofo alemão Jürgen Habermas viria rever os conceitos sobre os efeitos dos meios de comunicação enquanto produtores de códigos simbólicos estruturados sobre a lógica da mercadoria, passando a admitir que os produtos culturais, ao tornarem públicas representações identificáveis, permitiam que o indivíduo fizesse uma reflexão sobre aquilo que estava recebendo. Na esteira desse pensamento, Leonardo Avritzer propõe “a substituição da idéia de indústria cultural por uma concepção de reflexividade provocada pela produção cultural em relação a concepções de vida herdadas ou transmitidas de forma tradicional” (AVRITZER, 1999, p.168).

A introdução do conceito de reflexividade, no caso das narrativas ficcionais televisivas, viria introduzir a idéia de uma recepção não mais passiva, mas dotada de possibilidade de interpretação e experimentação. Dentre as várias vertentes que existem sobre o assunto, para o nosso estudo vale destacar a concepção de Thompson ao dizer:

Um indivíduo que lê um romance ou assiste uma novela não está simplesmente consumindo uma fantasia; ele está explorando possibilidades,

imaginando alternativas, fazendo experiências com o projeto do *self* (THOMPSON, 1998, p. 202)

A reflexividade estudada por Antony Giddens, em seu livro *Modernidade e Identidade* (GIDDENS, 2002), é entendida como suscetível à maioria dos aspectos da atividade social. Para ele, na alta modernidade – como classifica a chegada ao século XXI – a influência dos acontecimentos distantes sobre eventos próximos, sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum, e destaca a importância da mídia nesse processo.

Quanto mais a vida diária, sujeita à velocidade e ao acesso a uma pluralidade de informações, vai sendo reconstituída na esfera dialética do local e do global, do público e do privado, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções, que o constituam enquanto auto-identidade. No mundo contemporâneo caracterizado pela ruptura com as tradições, com práticas e preceitos preestabelecidos, a construção do *self*, como ele aponta, se torna necessária para estabelecer uma estrutura pessoal que a direcione e a posicione em relação ao mundo. A cada nova situação, a cada nova informação recebida, o indivíduo é forçado a se auto-interrogar, a se reorganizar.

Na esteira desse pensamento, as narrativas ficcionais televisivas, ao invés de amortizarem as identidades, auxiliam no processo de construção identitária ou de experimentação do *self*. No contato mediado com realidades e experiências distintas, os indivíduos são instigados a reavaliarem a sua própria trajetória de vida.

Esse pensamento tangencia a noção de que a “construção social da realidade” (Berger e Luckmann) consiste na constante interação do indivíduo em comunicação com o outro e com o universo que o cerca. Esse universo, situado em um espaço determinado, em um tempo histórico determinado, é constituído por um conjunto de valores, normas, referências, modos de atuar e hábitos que orientam a ação do indivíduo ficando suscetível a modificações

e atualizações a partir de aproximações e rupturas, reconhecimentos e estranhamentos no quadro mais amplo de valores que o constituem.

A identidade é construída na vida social e efetivada através da linguagem. Esta é a “mediação fundamental” para a realização do homem com os outros no mundo (HERRERO, 1982, p.77), pois é na prática discursiva que as normas e referências ganham existência sensível. Esse papel da linguagem como constituidora das experiências humanas e da realidade social traz as marcas dos valores que atravessam determinada cultura. Portanto, analisar os discursos produzidos pelos produtos culturais é uma forma de apreender a estrutura e a dinâmica de uma sociedade.

(...) situar os textos culturais em seu contexto social implica traçar as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos (KELLNER, 2001, p.39).

O entendimento, a análise e a interpretação dos diversos discursos produzidos em uma cultura, por ela e para ela, contribuem para que os processos de transformações inerentes a toda sociedade, que solicitam uma reorganização social, sejam mais bem absorvidos.

As narrativas ficcionais televisivas promovem, portanto, uma mediação entre realidades e experiências distintas, auxiliando de forma criativa no processo de construção identitária, podendo ser consideradas como elementos de problematização e estruturação de conflitos sociais e individuais.

...imagens de outros modos de vida constituem um recurso que os indivíduos têm para julgar criticamente suas próprias condições de vida. (...) A experiência mediada é uma experiência do outro, ela cultiva a faculdade de imaginação do indivíduo, que se torna cada vez mais capaz de se ver no lugar do outro numa nova situação radicalmente diferente. (THOMPSON, 1998, p.157 e 167).

Desse modo, estaríamos admitindo que as ficções narrativas, sejam elas as literárias, audiovisuais ou midiáticas, através do artifício de narrar uma história, de entreter, estariam

auxiliando os receptores na produção de novos sentidos sobre sua concepção de mundo e sobre si mesmos.

3.2. A narrativa seriada.

A televisão optou por adotar a serialização para estruturar suas narrativas ficcionais por acreditar ser a forma mais adequada para atender o fluxo ininterrupto de material audiovisual que o espaço televisivo exige. Para responder às diferentes demandas por parte dos diversos segmentos de telespectadores, a forma seriada se impõe por oferecer ao público de televisão dois elementos que irá mantê-lo entretido nos seus momentos de lazer que são: a constância e a continuidade.

A forma seriada de narrativa já vinha de uma tradição: no jornal, a técnica do folhetim e, no rádio, as radionovelas. A resposta do público nos dois casos foi bastante favorável, demonstrando que a ficção na forma seriada era a mais eficiente para criar a relação entre o público e o veículo, visando conquistar um espectador cativo.

Foi o cinema quem forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que hoje a televisão se vale. As salas de cinema, conhecidas como *nickedeons*, eram muito pequenas, os bancos, sem encosto, o que gerava incômodo ao espectador quando o filme tinha uma duração mais longa. Adotou-se então a exibição do filme em partes. Podemos citar *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos. Eram filmes em que o roteiro era inventado na hora. A prática de associar a filmagem com o roteiro escrito ainda estava nos seus primórdios, acontecendo em alguns casos de ter o *plot* narrativo completamente anárquico, situações sem continuidade, personagens que desaparecem porque o ator havia sido despedido e uma série de acontecimentos que ficavam sem explicação. (MACHADO, 2006, p.86).

Outra explicação remete à recepção da televisão. O fato de ser um veículo do cotidiano doméstico, em espaços que sofrem a interferência de diversos fatores, a criação de uma narrativa segmentada, apresentada em espaços de aproximadamente 50 minutos, auxilia na recepção por exigir uma entrega de duração curta permitindo que o telespectador se libere para outros afazeres que a vida em casa solicita. Portanto, baseado numa linguagem própria de TV, costuma-se usar uma classificação analisando as características formais como sua extensão, tipos de trama, maneiras de criar e desenvolver os personagens, os temas tratados.

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas de televisão:

. *Teledramas* ou *telenovelas* e alguns tipos de *minisséries* que se ocupam de uma única narrativa que acontece ao longo de vários capítulos, cujo último dará o fechamento da história.

. Os *seriados*, caso em que cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim e o que se repete no episódio seguinte são apenas os personagens principais, calcados em uma mesma intenção narrativa. Ou seja, utiliza-se de um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas.

. E o terceiro tipo de *serialização* é o que preserva, nos vários episódios, apenas o espírito geral da história, ou a temática, porém, em cada unidade, os personagens são diferentes, os atores e até os roteiristas e diretores.

Lorenzo Vilches define a serialização como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio reproduz um conjunto de elementos já conhecidos e que, portanto, já fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes incluindo elementos novos. (VILCHES, 1984, p.57-70).

Essa forma de produção seriada da televisão vem sendo analisada por Omar Calabrese e Umberto Eco²¹ como uma dinâmica que brota da relação entre elementos invariantes e variáveis, inaugurando uma “estética da repetição” (CALABRESE, 1987, p.44). Quanto mais se cria elos de repetição nos programas apresentados com certa continuidade pela televisão, mais sucesso se obtém por parte do público. Vincula-se este prazer em constatar aspectos já conhecidos ao fato de o telespectador se sentir co-autor do programa apresentado. Entra em jogo, nesse momento, o interdiscurso mediado pelas relações entre televisão e telespectador, entre a produção televisiva e a recepção do público.

As narrativas ficcionais produzidas para as TVs por assinatura são geralmente apresentadas no formato seriado. No caso de *Mandrake*, a produtora optou pelo segundo tipo, ou seja, cada episódio é uma história com começo, meio e fim, em que se repetem alguns personagens mantendo-se a mesma linha narrativa.

No caso da TV aberta brasileira, predomina a telenovela que se consolidou como o gênero mais aceito pelo público nas variadas camadas sociais.

Devemos fazer uma menção às minisséries produzidas pela Rede Globo. Podemos destacar *Malu mulher*, na década de 80, *A justiceira*, década de 90; as produzidas pelo Núcleo Guel Arraes, que variam entre adaptações literárias – caso do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna – e criações próprias, caso da *Invenção do Brasil*; as produzidas pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho – *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; e, ainda recentemente, *Maísa*, de Jayme Monjardim. São tentativas de criar no público de TV aberta uma nova estética e um contato com um formato de

²¹ Umberto Eco, analisando histórias em quadrinhos, observa que o fluxo contínuo de variações sobre um mesmo esquema básico possibilita criar um discurso de repetições que ele denomina *poésie ininterrompue*, que requer do leitor um ato de fidelidade e simpatia. Omar Calabrese vem afirmar que a produção seriada de televisão permite pensar em uma coisa nova que ele denomina “estética de repetição”.

serialização mais curto do que as longas telenovelas. Mas as telenovelas ainda se mostram mais atraente para o público brasileiro de TV aberta e para os anunciantes.

Como a intenção é concentrar a análise nos aspectos do seriado *Mandrake* e sua relação com o espaço que ocupa no canal de TV por assinatura, HBO, escolhemos, então, fazer um percurso comparativo entre o formato telenovela brasileiro e o seriado em estudo, com o intuito de verificar as semelhanças e aproximações entre as duas produções televisivas. Não achamos necessário selecionar uma telenovela como modelo, pois, de maneira geral, a estrutura é basicamente sempre a mesma. Embora esteja sendo visto que esse tipo de formato está sofrendo certo desgaste, já que se observa uma perda de audiência devido às opções trazidas pelos seriados apresentados pelos canais de TV por assinatura, a telenovela brasileira ainda ocupa um lugar hegemônico em se tratando de narrativas ficcionais que perpassam a cultura brasileira.

O estudo sobre as telenovelas latino-americanas, destacando-se o trabalho da Obitel - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva, um projeto internacional de pesquisa tendo como países integrantes, Brasil, México, Venezuela, Colômbia, Chile, Argentina, Portugal, Espanha e Estados Unidos (hispano falante) -, aponta para a importância desse gênero de narrativa ficcional para o entendimento do imaginário de uma nação. Após os desvios e deslocamentos que a noção de nação sofreu, provocados pela globalização, identidade e cultura tornam-se palavras-chave para a redefinição das configurações sociais, em um dinâmico processo de troca e de democratização cultural.

A frase “Narrando a nação: uma comunidade imaginada”, abertura de um capítulo no livro de Stuart Hall, congrega a capacidade que as narrativas ficcionais - tanto as literárias

quanto as audiovisuais – possuem de criar um espaço simbólico de representação dos processos identitários em curso.

Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o passado e imagens que dela são construídas. Como argumenta Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 1998, p. 50).

Na contemporaneidade, é indiscutível que a televisão é o veículo que transmite com mais eficiência a troca intercultural, portanto, os produtos televisivos exercem a função de transmitir a expressão cultural de um povo. Diferentemente dos programas informativos, do telejornal, e dos de auditório, as narrativas ficcionais televisivas, através das suas histórias, emitem com seus diálogos, cenários e personagens, o modo de vida cotidiana de seu país. É fato que toda obra de ficção – narrativa literária, cinema, teatro - se apropria de elementos da realidade na construção de seus universos ficcionais, atuando como mediação existencial entre o sujeito e o mundo. Como diz Umberto Eco, “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (ECO, 1994, p. 94).

No Brasil, as telenovelas têm sido esse elemento de mediação. Os atores das novelas passaram a encarnar tipos simbólicos consolidando modos de comportamento, ditando modas e linguagens discursivas.

O seriado *Mandrake*, por ser um projeto vinculado a uma televisão por assinatura com um mercado internacional, na elaboração de seu conteúdo, teria como direção a preocupação com dois aspectos:

- 1) atender a diversos particularismos sociais de uma audiência multicultural;

2) a questão identitária, ou seja, consolidar estrategicamente os aspectos referentes à identidade brasileira, englobando a história e suas redefinições políticas e sociais.

3.3 O tipo de serialização do seriado *Mandrake*.

Dentro da terminologia sugerida por Renata Pallotini, em seu livro *Dramaturgia de televisão* (PALLOTINI, 1998, p.31-40), e abordada por Arlindo Machado em seu estudo sobre seriado (MACHADO, 2003, p. 85), *Mandrake* se encaixaria no que é chamado de *episódios seriados*, cuja estrutura se baseia em promover sutis variações em torno de um eixo central básico, em que cada episódio é uma história completa, mantendo os personagens principais.

Seguindo a análise de Pallottini (ibid, 1998), na qual haveria nos seriados a macro e a microestrutura, a microestrutura estaria relacionada a cada episódio e a macroestrutura ao seriado como um todo.

No caso de *Mandrake*, os episódios têm a duração de 50 minutos, divididos nas tradicionais três partes - apresentação do conflito, a confrontação do conflito e a resolução – e, para cada parte, a duração de mais ou menos 17 minutos. Partindo da premissa que a apresentação dos personagens fixos é feita no primeiro episódio, a partir dos episódios seguintes a primeira parte se encarregará já com a apresentação da ação dramática.

Nesse tipo de narrativa seriada, considerando o já analisado efeito *zapping*, do controle remoto, os primeiros 17 minutos são fundamentais para prender a atenção do receptor. Filmado em 16mm, o seriado *Mandrake* apresenta uma estética próxima à linguagem cinematográfica e a forma de serialização adotada, de episódios independentes, permite a variação da estrutura narrativa. Verificamos que cada episódio experimenta uma forma diferente de iniciar a trama.

O primeiro episódio segue uma estrutura linear. Na primeira cena há a apresentação do personagem Mandrake e o universo em que ele atua e, em seguida, vão se delineando os personagens fixos, nos seus respectivos papéis, juntamente com o desenvolvimento da trama em seus compactos 50 minutos.

A partir do segundo episódio, os 17 minutos iniciais são encaminhados de forma variada, sempre com a intenção de criar o interesse no telespectador de continuar assistindo à história. No caso do episódio 9, *Brasília* – (ver Anexo 1), por exemplo, na primeira cena, Mandrake aparece com hematomas no rosto, camisa ensanguentada, mãos algemadas. Um sujeito o ameaçando de morte e, em voz em *off*, diz: “Engraçado como as coisas podem mudar de repente. Como um sonho pode virar um pesadelo num piscar de olhos. Ou será que o sonho já era um pesadelo já desde o início, mas eu não percebi. Como foi mesmo que tudo começou, como eu vim parar aqui?” frase que provoca um suspense. A partir de então, a trama é contada em *flashback*. Em outro estilo, no episódio 10, *João Santos*, (ver Anexo 2) o filme inicia com uma tomada aérea da cidade, a seguir *close* em um sujeito de barba e cabelos brancos dirigindo um carro, música de “Lago dos cisnes”, cenas de rua, uma moça caminhando e, de repente, ela fica na frente do carro e cai. Corta para uma tomada externa do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, outro corte para a cena interna no tribunal e esse sujeito que dirigia o carro responde a um julgamento. Cenas que acontecem em situações diferentes e em tempos diferentes que se inter-relacionam e constroem um sentido. Essa forma de narrar marca a eficiência da linguagem icônica na narrativa em que a rapidez das imagens contribui para criar um suspense no telespectador.

No caso das telenovelas, essa variação na forma de apresentação de cada capítulo não acontece. A estrutura narrativa da telenovela impõe uma uniformidade. Cada episódio tem ligação direta com o episódio seguinte, precisando, portanto, manter a mesma linguagem, a mesma estética.

Outro ponto importante a ser analisado, no caso de *episódios seriados*: existe a preocupação de criar mecanismos capazes de entrelaçar os episódios, no âmbito da macroestrutura, ao mesmo tempo em que os mantêm independentes para poderem ser acompanhados por um telespectador ocasional.

Um artifício usado no seriado *Mandrake*, para articular as variáveis entre os episódios e dar mobilidade ao roteiro, foi o “Bar do Zé”, ponto de encontro de advogados, onde Mandrake e outros personagens secundários se encontram ocasionalmente para trocarem experiências profissionais ligadas ao mundo da justiça e conversas sobre comportamentos sociais contemporâneos. O Bar do Zé não existe na obra de Rubem Fonseca, sendo, portanto, uma criação dos roteiristas como recurso necessário para a ligação entre o micro e macroestrutura do formato de serialização adotada.

Outro artifício utilizado são as referências, em diálogos dos personagens, a situações ocorridas em episódios anteriores. Por exemplo: no trecho abaixo um diálogo entre Mandrake e o amigo Raul concebido no episódio 4 faz referência a um acontecimento ocorrido no episódio 1.

MANDRAKE

De repente eu vou chegar um pouco antes.

RAUL

Esquece isso, cara. Dessa vez você fica de fora.

(pausa)

Cuida da lei que eu cuido dos bandidos. Se lembra do que aconteceu com você lá na Sunshine? Aquele Miro não te esqueceu, não.

Reação de Mandrake, balançando a cabeça. (Episódio 4 – Yag)

Sunshine é a boate que aparece na história do episódio 1, *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, e Miro, o dono da boate que bate em Mandrake

Associada à idéia de Calabrese, de “estética da repetição”, esse artifício é um meio de criar uma aliança com o telespectador, uma cumplicidade, dando-lhe a impressão de ser co-autor na macroestrutura fixa da história, além de estar testando a sua periodicidade em

acompanhar o seriado. O prazer de *re-ver* desenvolve no telespectador a familiaridade com o assunto e com o passado de Mandrake.

Conferir um *passado* ao personagem nos remete à idéia bergsoniana de que o passado é a síntese do tempo, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. Gilles Deleuze tratará exaustivamente desse assunto em seu livro *Diferença e Repetição* em que assinala:

Nunca um presente passaria se ele não fosse “ao mesmo tempo” passado e presente; nunca um passado se constituiria se ele não tivesse sido constituído “ao mesmo tempo” em que foi presente. Aí está o primeiro paradoxo: o da contemporaneidade do passado com o presente que ele *foi*. Ele nos dá a razão do presente que passa, e passa em proveito de um novo presente. (...) cada passado é contemporâneo do presente que ele foi. (DELEUZE, 1988, p.145)

Ao sublinhar a existência de um “passado” na narrativa do seriado *Mandrake*, estamos atribuindo a existência de uma sucessão de tempos que obedecem a uma coerência temporal. Em todas as formas narrativas seriadas, desde as narrativas míticas – *As mil e uma noites* é um exemplo -, como no formato do folhetim e das radionovelas, a temporalidade se mostra necessária para criar uma continuidade. No seriado *Mandrake*, a temporalidade é demarcada pelos personagens fixos, e sua relação com o protagonista Mandrake é desenvolvida ao longo da macroestrutura do seriado.

Berta (Maria Luisa Mendonça) é um exemplo. Ela é a “namorada fixa” de Mandrake, que incorpora significados e sentidos relativos às relações afetivas na contemporaneidade. Uma personagem que cria situações para Mandrake cuja dinâmica auxilia na manutenção do interesse do telespectador ao longo da série.

3.4 As Telenovelas Brasileiras e o Seriado *Mandrake*

O que tem tornado a telenovela um enclave estratégico para a produção audiovisual brasileira é seu peso no mercado televisivo e o papel que ela joga na produção e reprodução das imagens que os brasileiros fazem de si

mesmo e através das quais se reconhecem. Só esse fato seria suficiente para tornar indispensável a reflexão sobre os diferentes sentidos da telenovela no plano nacional, não fosse também sua importância regional e transnacional. (LOPES, 2004, p. 17).

Com uma estrutura específica, cuja origem mescla o folhetim literário ou de jornal, a radionovela e a fotonovela, as narrativas das telenovelas são essencialmente melodramáticas, pautadas nas relações do cotidiano, em enredos de fácil aceitação popular, em uma linguagem que absorve as falas e os costumes das classes sociais brasileiras. Diálogos, encenações, cenários que constroem as preocupações, os valores, os dramas que perpassam o cotidiano dos telespectadores. O que vem sendo apontado pelos pesquisadores de telenovela é justamente a estreita relação entre a telenovela e a sociedade, entre a ficção e a realidade.

No Brasil, a primeira tentativa de realizar uma história sequencial foi em 1951, com *Sua Vida Me Pertence*, original de Walter Forster, transmitida às terças e quintas-feiras ao vivo. Mas a telenovela diária só surgiu em 1963, com *2-5499 Ocupado*, exibido pela TV Excelsior. Em 1965, *O Direito de Nascer*, apresentado pela TV Tupi, teve um grande sucesso de público fazendo com que as emissoras começassem a produzir telenovelas sistematicamente. Deste então, a Rede Globo de Televisão, das Organizações Globo, criada em 1965, foi a emissora que mais atuou no campo da telenovela, fazendo dela seu produto mais popular e lucrativo. (LOPES, 2005).

É importante ressaltar que, das 883 telenovelas apresentadas na televisão aberta, 390 foram exibidas pela Rede Globo. Portanto, ao nos referirmos às produções de telenovelas no país, temos, inevitavelmente, o “padrão globo” como referência. Apesar de estar se apresentando um novo quadro por outras redes de televisão aberta – mais especificamente a

TV Record – com outras propostas de linguagens narrativas, ainda não podemos considerar esse novo quadro como representante do padrão de telenovela no Brasil.

Para organizar a nossa análise das diferenças e aproximações entre as linguagens da telenovela e do seriado *Mandrake*, mais especificamente, entre a narrativa ficcional televisiva de maior audiência na TV aberta brasileira, com o primeiro seriado produzido para um canal de TV por assinatura, iremos estruturá-la da seguinte forma:

- 1) quanto aos aspectos do conteúdo (temas abordados);
- 2) quanto aos aspectos da produção (filmagem, cenários, atores);
- 3) quanto aos aspectos da narração (linguagem discursiva).

- 1) quanto aos aspectos do conteúdo (temas abordados).

Podemos afirmar que na elaboração do conteúdo das maiorias das telenovelas existe um jogo de poder e de interesses econômicos na utilização de um repertório que reflita e interaja com a cultura popular (BAKTIN, 1997; MARTIN-BARBERO e REY; 2004).

Os conteúdos das telenovelas são construídos com enredos de fácil aceitação popular, apresentando dramas que perpassam o cotidiano dos telespectadores, em um exercício cuja intenção é a identificação imediata, mais do que a problematização pela introdução de novos valores. Em média, a trama da telenovela é formada por conflitos centrais e conflitos secundários, com diversos grupos de personagens e lugares a serem desenrolados ao longo de uma média de 160 capítulos, apresentados diariamente. O enredo obedece a uma estrutura narrativa linear, em que cada capítulo tem uma variação de, no mínimo, duas interrupções para a entrada dos comerciais ou de chamadas de outros programas da própria rede, os chamados *breaks*, o que implica na necessidade de o roteiro criar mecanismos para que essa

parada não interfira no desenvolvimento da história, além de, ainda, criar o interesse de o telespectador em não sair de frente da tela. O final de cada capítulo apresenta um suspense que irá “amarrar” o telespectador, despertando a sua curiosidade para que esteja presente no dia seguinte, no mesmo canal, neste mesmo horário. Com duração de aproximadamente oito meses, só no último capítulo é que serão apresentadas as soluções para todos os conflitos apresentados durante esse tempo.

As narrativas adotam temas padronizados, na linha melodramática que inclui itens como ascensão social, filhos que desconhecem a sua origem verdadeira, histórias de amor moldadas pelo conflito e pelo sentimentalismo, interesses socialmente construídos que corresponde a um apelo simbólico, presente em um contexto cultural mediado pelo gosto popular, pelo senso comum. A montagem dos conflitos se baseia na dialética básica: vilão e vítima; pobre e rico. As questões sociais são ressaltadas, como a ascensão de classe, que é um fator sempre presente nessas narrativas. As questões políticas raramente entram no enredo.

O elenco geralmente é de cerca de 50 a 100 atores/personagens, que irão preencher os conflitos básicos e os secundários. Os conflitos secundários são usados para criar “gordura” na história, para entreter o telespectador com assuntos que se estendem em diálogos de pouca consistência, em situações que se repetem como recurso para manter a história de pé durante os 160 capítulos.

Geralmente, o autor de telenovela prescinde de uma equipe para sustentar o trabalho cotidiano, que escreve junto com ele durante todo o percurso. O roteiro é inicialmente construído dentro de uma estrutura básica, mas sujeito a mudanças conforme a aceitação do público. Às vezes, é um ator que não está agradando, ou é o personagem e, então, como há a

necessidade de manter a audiência – no caso da TV aberta, o IBOPE é soberano - o autor da telenovela é impelido pela rede de televisão a modificar o enredo, a atender o gosto do público. Vemos ocorrer um processo de diluição da autoria, ou seja, a novela não representa totalmente a ficção encaminhada pelo autor e sim uma ficção que é direcionada pela necessidade da comunidade interpretativa. É comum, quando está próximo o final da novela, o desenlace dos conflitos se resolverem conforme a medição do IBOPE.

Acostumados a uma narrativa de entretenimento, que apenas busca retratar o cotidiano vigente e de fácil entendimento, o público de telenovela aceita facilmente quando um conflito é eliminado da estrutura narrativa sem explicação. Devido à “recepção fragmentada” e aos intervalos do domingo, as novas interferências na estória, os cortes e as incoerências são absorvidas como se fizessem parte da estrutura melodramática comum às telenovelas.

A recepção de um público de telenovela tem características próprias: geralmente, a telenovela é assistida em família e discutida em família. Os temas, os personagens e os atores são comentados no momento da recepção. O compromisso diário com o capítulo estrutura a vida doméstica, em função do horário da novela.

Por essas características, pelo elo diário que mantém durante um longo período com o telespectador, os assuntos abordados na narrativa irão ‘pertencer’ ao universo cultural do telespectador, sendo material para suas elaborações e para as discussões em conversas nos meios sociais, disputas de conhecimento, sendo responsável pela instauração de novas sociabilidades, tornando-se um elemento de função reguladora do sistema social.

É neste sentido que afirmo a televisão como um elo social indispensável. A uma sociedade em que os indivíduos estão muitas vezes isolados e por vezes solitários. (...) oferece uma nova instância de relacionamento social numa sociedade individualista de massas. Igualmente, a televisão é a única

atividade que estabelece a ligação entre ricos e pobres, jovens e velhos, rurais e urbanos.(...) Toda a gente vê televisão, toda a gente fala da televisão. Que outra actividade é hoje em dia tão transversal quanto a televisão? (WOLTON, 1994, p.64)

Por essas relações, por ser um produto que tem a responsabilidade de satisfazer às necessidades de um público amplo e diverso, o seu conteúdo tende a reunir dramas coletivos padronizados. Como sustenta Maria Rita Kehl, “É a imagem (televisiva, publicitária, jornalística, etc.) que constitui a massa no instante da recepção, pois, para atingir as multidões em sua diversidade e em sua complexidade, precisa fazer tabula rasa das diferenças.” (KEHL, 2005, p.236)

Nos últimos tempos, contando com a sua popularidade, a produção das telenovelas tem se empenhado em introduzir assuntos ainda tidos como preconceituosos, fora dos padrões de senso comum, como o alcoolismo, a homossexualidade, o preconceito racial, os novos padrões de estruturas familiares, a sexualidade contemporânea, sempre baseada pelas pesquisas de audiência que medem a aceitação pelo público. Na exposição desses assuntos polêmicos, sente-se que na narrativa da telenovela a linguagem é sempre didática, com a intenção de facilitar o entendimento. Esses temas ainda de difícil aceitação pelo público, de moral mais conservadora, têm sido introduzidos nas telenovelas por estarem tendo visibilidade midiática. Ou seja, excluí-los dessas narrativas passa a ser “politicamente incorreto”, quando na TV aberta o fundamental é mostrar um produto televisivo de comum acordo com a cultura padrão.

Os conteúdos do seriado *Mandrake*, de início, são moldados sobre outra estrutura. Na TV por assinatura, o produto apresentado não depende da audiência para manter-se no ar.

Conhecer a opinião pública importa apenas como um parâmetro quanto à qualidade do produto. No caso da autoria, não há interferências da rede de televisão; o espaço é ‘contratado’, o valor pago à produtora é fixado no momento da contratação, independentemente do resultado. O interesse em fazer um produto de boa aceitação do público é importante como estratégia de comercialização para criar novas oportunidades de negócio. No caso do seriado *Mandrake*, conforme depoimento dos roteiristas, houve total liberdade na montagem das histórias dos episódios e na estruturação da equipe de trabalho.

O público alvo da TV por assinatura é um público letrado, de maior poder aquisitivo e que tem acesso às mais novas tecnologias e às facilidades da internet. A expectativa desse receptor sintonizado com os apelos da contemporaneidade preferirá conteúdos diferenciados e instigantes que sintonizem com linguagens midiáticas vigentes.

Para esse fim, a narrativa ficcional rubemfonsequina se coaduna bem por levar o leitor ao exercício da investigação, da desconfiança, questionando os valores dos discursos ideológicos que perpassam a sociedade em que vive. A linha temática adotada pelos roteiristas tem como finalidade dialogar com essa classe social que o assiste, apresentando temas que abalem o ‘juízo moral’ da camada social de que vieram, como extorsão, perversões sexuais, pedofilia, sadomasoquismo, temas de pouca visibilidade nas telas de TV aberta. Cada episódio tratará de um assunto específico, com início, meio e fim. A linguagem denunciativa dos temas, ao invés de atuar no campo da homogeneização, opta por causar estranhamento.

O personagem Mandrake, personagem titular da obra de Rubem Fonseca, configura um sujeito de meia idade, solteiro, com gostos, hábitos, estilo de vida, personificando um determinado indivíduo que agradará a um público específico. A adesão do telespectador a

esse personagem irá criar o interesse em seguir os próximos episódios, para acompanhar as suas novas aventuras. A informação passada, já no primeiro episódio sobre o estilo do seriado, é que irá definir o interesse de um receptor de “perfil segmentado”.

Sendo assim, podemos frisar as seguintes distinções quanto à análise dos conteúdos:

TV ABERTA	TV POR ASSINATURA
Público amplo, diverso, massificado,	Público segmentado
Padronização de conteúdo	Conteúdo diferenciado
Cultura letrada e não letrada	Cultura letrada
Questões do senso comum	Questões tematizadas
Dramas coletivos	Dramas individuais
Homogeneização identitária	Customização identitária
Previsibilidade	Estranhamento

2) Quanto aos aspectos de produção (filmagem, cenários, atores)

No caso das telenovelas, as locações são, na maioria, internas, ou seja, cenas gravadas em estúdio, geralmente em cenários caricatos que retratem o universo de seus personagens. No caso das redes de televisão que possuem seu próprio estúdio, as cenas externas apresentam um resultado estético fraco, situações de rua falsas, afastando-se do *efeito realidade* que a linguagem fílmica propõe. As inovações de filmagens são experimentadas raramente, temendo causar estranhamento no seu público cativo. Preferem o estilo de filmagem padronizado, a câmera em velocidade normal, tomadas básicas.

Já a linguagem fílmica adotada em *Mandrake* se aproxima da linguagem visual cinematográfica. Imagens aéreas, cortes rápidos, *close* nos atores e em objetos que sugerem suspense na narrativa, câmera em velocidade, cenas filmadas com câmera em *travelling*, acompanhando o andar dos personagens caminhando na rua e tomadas fora de foco de elementos urbanos são exemplos que conferem ao seriado uma estética condizente com a linguagem fílmica contemporânea, ágil e fragmentada, capturando o telespectador pela produção de um estado de hiperestesia quase contínuo, conferindo à imagem a velocidade da mensagem.

Quanto à seleção de atores, os produtos televisivos que conseguirem absorver atores já familiarizados com o público terão melhor aceitação e mais adesão. No caso de *Mandrake*, a escolha de Marcos Palmeira para o papel protagonista se deu por esse aspecto, por ele ter atuado em telenovelas recentes da Rede Globo e em cinema, ou seja, pela sua popularidade sustentada pela visibilidade gerida pelas telenovelas da TV aberta. Dentre os personagens fixos do seriado, Marcelo Serrado e Mièle são os mais populares. Mièle, que não fixou sua carreira como ator, particularmente no papel do advogado sócio de Mandrake, o Wexler, foi aclamado como uma revelação. Apoiando-se no formato, já que cada episódio é independente, a produção de *Mandrake* apostou na tentativa de absorver atores ainda não consagrados no meio televisivo, conferindo a oportunidade de experimentação. Algumas mulheres tiveram sua estreia no meio televisivo através do seriado. O elenco de mulheres bonitas foi elogiado pelos frequentadores das redes sociais da internet. Inegavelmente, a beleza feminina brasileira é um dispositivo de “exportação” cultural e, no caso, esse dispositivo estaria entrando na competição gerida pelos outros países, que não poupam em dar visibilidades às identidades de sua cultura estética de beleza.

Esse ponto foi alvo de críticas assim como as cenas sexuais argumentando-se como “um apelo comercial” do seriado.

Para alguns puristas, pensar a questão da recepção no ato da criação de um produto televisivo remete imediatamente ao aspecto mercadológico da televisão. Retornando ao pensamento de Lazzarato sobre o capitalismo cognitivo e aproveitando o estudo de Eugênio Bucci relatado no artigo, “O Espetáculo e a mercadoria como signo” (NOVAES, org. 2005, p.220), veremos que a mercadoria tem de corresponder a uma necessidade, relação baseada na noção de Marx de que a mercadoria e seu valor de uso não se dissociam. “A mercadoria é um valor de troca que só se realiza quando a troca se faz” (ibid., 2005, p.223), estabelecendo uma relação com o sujeito que irá usar essa mercadoria. Para essa mercadoria ser usada terá que preencher o seu desejo.

O que mudou no capitalismo?

A pergunta comporta milhões de respostas, como todos sabemos, mas a resposta que nos interessa de perto começaria da seguinte maneira: o que mudou no capitalismo é que ele se tornou capaz de fabricar industrialmente o imaginário social.(ibid., p.224)

Esse imaginário, a que se refere Eugênio Bucci, não fica no plano do imaginário tal como é entendido convencionalmente, “agora, o imaginário engloba as relações sociais, tem em si as relações sociais, é gerado por elas – e se dirige para dentro do mercado”. (ibid., 2005, p.226).

Dessa forma, podemos sustentar o argumento de que “os apelos comerciais” no seriado *Mandrake* estarão respondendo ao anseio de um receptor de faixa etária adulta, em um horário noturno. Beleza e sexo fazem parte do imaginário coletivo, portanto, são dispositivos referentes do comportamento humano.

1) quanto aos aspectos da narração (linguagem discursiva)

Nas telenovelas, os conflitos se baseiam em diálogos ritualizados da vida cotidiana, de fácil identificação pelo público receptor. Tidas como um produto para ser visto “em família”, há censura a termos chulos, sendo permitidos apenas os que já foram incorporados pela linguagem coloquial. A narração dos capítulos é linear, as cenas encadeadas sem ousadia de cortes, as situações vividas nos conflitos explicadas literalmente, sem metáforas, preferindo figuras de estilo linguísticos de mais facilidade de entendimento. De maneira geral, o uso de eufemismos se torna excessivo com o intuito de poupar o telespectador. Como exceção, a última telenovela do horário das oito da Rede Globo, *A Favorita* (2008), escrita por João Emmanuel Carneiro, que tentou introduzir uma linguagem que falasse explicitamente de assuntos tidos como delicados, falas em que a personagem psicopata Flora e seu aliado Dodi expunham o lado mórbido do ser humano, tentativa de ousar um pouco além do estabelecido pelo gênero.

A linguagem discursiva em *Mandrake* reúne o palavreado condizente com a personalização dos personagens, não se privando de termos chulos, acrescentando provérbios e pensamentos filosóficos recorrentes na literatura de Rubem Fonseca. Como exemplos:

1) Episódio3 –*Eva*: diálogos entre os advogados no Bar do Zé.

CÂMERA abre e mostra ROSE, 25 anos, morena bonita, ar comportado e conservador, muito gostosa. Na mesa ao fundo, Zé Carlos, Marcelo, Flávia e Junior olham atentos para o balcão, onde Mandrake conversa em primeiro plano. Junior segura algumas notas de cinquenta nas mãos.

MARCELO

(olhando para o balcão)

Não vai levar. A morena é dura.

ZÉ CARLOS

Eu acho que vai levar. Olha só a cara da safada.

JUNIOR

Ela pode ser tudo mas não é safada. Ao contrário ela tem cara de religiosa, caretinha.

ZÉ CARLOS

Você não entende porra nenhuma, Djúnior.

FLÁVIA

Essas são as que fodem mais, vai por mim. É só uma questão de persistência, e de paciência de ficar escutando. Tô fora

2) Episódio 3 – *Eva*: fala de Mandrake num diálogo com o sócio Wexler, a respeito de um caso que defendiam.

Ninguém nega a existência do crime passional. Negá-lo, seria negar a paixão, que é a mais vibrante das realidades humanas. Ninguém nega a lágrima, a súplica, a angústia, o desespero, a exaltação, o delírio. E o amor, às vezes, é tudo isso: a tempestade desencadeada dentro de uma alma.

3) Episódio 5 – *Detetive*:, Diálogo entre Mandrake e o sócio.

MANDRAKE

Como é que estão as coisas?

WEXLER

(concentrado no trabalho)

Bem. Quer dizer, mal. Muita coisa pra fazer.

MANDRAKE

(com certa ironia)

Você é um bom amigo, Wexler. Carrega o escritório nas costas, como um bom judeu, trabalhador, honesto...

WEXLER

(escrevendo no computador)

Você sabe, Mandrake, que ninguém sofreu como nós.

MANDRAKE

Os negros sofreram.

WEXLER

Chega a ser ridículo isso, comparar a discriminação contra os negros, que começou no século XVI, com a nossa.

(olhando para Mandrake)

Eles têm a África, um continente inteiro, e nós?

Mandrake não responde. Volta a observar a paisagem. Ficam em silêncio.

Wexler levanta-se, organiza a papelada sobre a mesa.

Segundo a professora de dramaturgia da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP Renata Pallottini, ligada ao Núcleo de Pesquisa em Telenovela da universidade, as telenovelas têm sofrido a concorrência direta da TV por assinatura e da internet, que físgam espectadores da TV aberta. "Existem mais alternativas hoje", explica Renata Pallottini. A queda na audiência das telenovelas coincide com a expansão da TV por assinatura e da internet residencial. Em 1997 e 1998, havia cerca de 2,5 milhões de assinantes de TV no país.

De 1999 a 2003, a base era de 3,5 milhões, passando a 3,8 milhões (2004), a 4,1 milhões (2005), a 4,7 milhões (2006) e a 5,3 milhões (2007). E a internet que era de menos de 5 milhões em 2001, passou a 7 milhões em 2003, saltou para 13 milhões em 2006 e chegou a 24,3 milhões em 2008. (novembro 2008. site www.veja.com.br/perguntas). Segundo Renata, a qualidade dos textos das telenovelas precisa ser revista.

A verificação das diferenças e aproximações entre o formato do seriado *Mandrake* e as telenovelas tem como intuito a verificação da interligação entre as duas produções de narrativas ficcionais brasileiras.

A HBO é uma televisão que compete com outros canais americanos como Fox, Axn, Universal, Sony, Warner, FX, televisões que investem na produção de seriados, produto televisivo mais popular nos Estados Unidos, comparável à popularidade das telenovelas na América Latina, onde o Brasil e o México são campeões de audiência.

A produção do seriado *Mandrake* exigiu dos realizadores um balizamento entre esses dois formatos televisivos pelas seguintes razões:

1) No Brasil, os atores das telenovelas, especialmente das produzidas pela Rede Globo, têm a visibilidade comparada com a gama de atores norte-americanos apresentados pelo cinema e pelos seriados de televisão, passando a encarnar tipos simbólicos favorecendo processos de *projeção* (os anseios do receptor se deslocam para o ator personificado no personagem) e de *identificação* (o receptor acha que o personagem expõe justamente o que

ele vive)²². Sabendo que a produção das telenovelas, tanto no que tange ao conteúdo, quanto à escolha de atores, está diretamente vinculada à audiência, os fatores de aceitação por parte do público se tornam importantes como investigação da dinâmica comunicacional, como referência para outros produtos televisivos, ao considerar as fronteiras entre os elementos de problematização e estruturação dos conflitos.

2) do mesmo modo, conhecer o estilo norte-americano de produzir seriados televisivos, particularmente os de gênero policial, contribui para captar as linguagens absorvidas pelo público internacional de TV por assinatura, a estética, a linguagem fílmica, para, então, introduzir elementos de características próprias da identidade brasileira.

3.4 O seriado *Mandrake*: o argumento policial

Não há como traçar origens precisas quanto à narrativa policial, mas podemos considerar que foi no século XIX, com o desenvolvimento da indústria cultural, que esta se estabeleceu, quando justamente começa a surgir um interesse *estético* pelo crime.

A segunda metade do século XIX foi marcada pela manifestação dos primeiros sintomas de uma crise de referenciais. Nesse período, o desenvolvimento de múltiplas tecnologias interventoras, produzidas pela revolução industrial, como o automóvel, o trem, a fotografia e o cinema, provocaram uma verdadeira reinvenção do mundo. A emergência das grandes metrópoles veio materializar esse ideário progressista associado a um processo civilizatório, gerando uma nova realidade que arrastou consigo os referenciais de valores tanto morais, políticos e filosóficos, como também os padrões perceptivos e estéticos. As novas políticas de urbanização, como o sistema de bulevares na haussmannização de Paris, a

²² Jean Cazeneuve e Cohen-Séat admitem que “todo espetáculo pode suscitar fenômenos de projeção e identificação. O equilíbrio do espectador, cujo ego é momentaneamente apagado pelo fenômeno, é restaurado pelo contato com a realidade”. (SODRÉ, 1992, p.60)

“capital do século XIX”, aclamada como a fonte de vida moderna por críticos como Benjamin e Siegfried Kracauner, exigiu um novo imaginário da cidade, um novo projeto de territorialidade, no qual a funcionalidade se afirma como o padrão por excelência. A grande cidade gera o mundo do consumo, da “cultura de massa”, do homem comum na sua cotidianeidade, que esvaziou de sentido os ideais universais. É a desterritorialização, para sempre, de uma pátria mítica, de um homem que se acreditava senhor de um mundo hipoteticamente construído por verdades e linhas retas. Esse novo *status* da cidade despersonaliza a figura do homem extraordinário, o herói das epopeias clássicas elegendo um novo habitante no mundo: o cidadão urbano vivendo em um ambiente caótico, sujeito a acidentes e à imprevisibilidade da morte. A cidade e sua geografia vêm se caracterizar pela exposição ao risco, criando novas formas de disciplina.

Essa vida urbana irá influir nas relações econômicas criando a estrutura de estratificação das classes sociais, gerando um sistema opressor. Esse universo deu margem ao aparecimento das corporações capitalistas, do crime organizado e da máfia.

Nas grandes metrópoles, funda-se o mundo do crime. Surge, então, uma cadeia de personagens: a vítima, os legistas, o policial, a testemunha, os advogados e os juízes, e o detetive responsável por desvendar o crime, nocivo à manutenção da tranquilidade social.

É a figura do detetive que irá formalizar a disciplina e a vigilância. Através da investigação (a vigilância) que faz para desvendar o enigma, reúne dados de “um saber” que irá finalizar na reconstituição da ordem.

Essa questão nos remete ao trabalho de Foucault sobre o Panóptico de Bentham, o conhecido dispositivo arquitetônico de vigilância, a “máquina ótica universal das concentrações humanas” (MILLER, 2000, p.77), em que se incluem a prisão, a escola, o hospital, a fábrica e o asilo psiquiátrico. Seus estudos se basearam no interesse de mostrar que as relações de poder estavam associadas às relações do saber. Compreendamos

inicialmente que o poder, nesse caso, não está relacionado unicamente à forma poder-Estado, mas como uma forma de impor uma conduta disciplinar, uma forma de poder que atua sobre o corpo e a alma do indivíduo, melhor dizendo, sobre a sua subjetividade²³.

O argumento policial surge nas narrativas ficcionais justamente por penetrar em diversas questões presentes no imaginário urbano mundial: o caos, a violência, a morte, a corrupção e a ética. Como nos mostra Tom Gunning em seu artigo, “O Retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, no livro organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, onde afirma:

A forma narrativa do romance policial, em vez de constituir um simples exercício na solução de um enigma, depende explicitamente da experiência moderna da circulação, cuja complexidade e velocidade criam ameaças na estabilidade e previsibilidade. O romance policial configura duas posições neste drama dialético da modernidade; o criminoso, que vive à custa da complexidade do sistema de circulação e o detetive, cuja inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem. (SCHWARTZ V. e CHARNEY ,org., 2004, p.39)

A narrativa policial clássica se inicia com um crime, e toda a ação se desenvolve com o intuito de desvendar esse crime. O personagem central é personificado pela figura do detetive, por vezes um delegado de polícia, em outros casos um detetive particular, que será encarregado de conduzir à solução do enigma.

Desde o detetive *Dupin*, de Edgar Allan Poe, esse personagem é dotado de inteligência e certa ironia já que a narrativa policial, por se tratar de uma narrativa que se baseia na descoberta de um enigma ou na identificação de um crime, exige uma construção identificada como um exercício da *razão*. Esse detetive tem como características básicas:

²³ O termo subjetividade veio fundar uma nova categoria de sujeito. O sujeito tradicionalmente foi concebido como essência última da individuação, unificador dos estados de consciência. Com a subjetividade, se funda a instância de se tomar a relação do sujeito e o meio. As forças no homem entram em relacionamento com forças de fora, que são a vida, o trabalho e a linguagem. A questão seria, então, pensar este sujeito na experiência e no tempo.

homem (ou mulher) de meia idade, descasado, cujo passado não é relevante. O seu tempo é o tempo da história em que se desenvolve a ação e o seu espaço é a cartografia geográfica dessa narrativa, um mundo de diversos mundos e submundos, regido sob uma moral maniqueísta, o mundo da crueldade.

Sendo a sua função desvendar o crime, o detetive arrisca a sua própria vida, aprendendo a lidar com a morte de uma forma banal. Diante da gratuidade da vida, da cultura de risco, e frente ao aparente absurdo da existência, esse personagem, com suas falas e suas atitudes, acaba tomando tudo cinicamente. É uma alternativa radical à pasteurização e a idiotização do mundo e das relações humanas.

O detetive contemporâneo não é mais o dono de uma verdade absoluta como nos romances de enigma. Nas tramas policiais contemporâneas, o que importa é levar o questionamento sobre a vida das metrópoles e os seus efeitos sobre o indivíduo. Como Nelson Brissac afirma em *Cenários em Ruínas* (BRISSAC, 1987), ao seguir as pistas de um crime, o detetive está buscando a sua própria identidade.

Portanto, a figura do detetive vem incorporando, ao longo da história, aspectos do homem moderno: um sujeito comum, desenraizado, hedonista, individualista, à deriva, cuja vida e profissão estão sujeitos ao acontecimento.

Esse modelo vem compondo a subjetividade do herói das narrativas policiais ficcionais contemporâneas e Mandrake, do seriado da HBO, é um deles.

Trata-se de um advogado criminalista dublê de detetive, que circula pela cidade do Rio de Janeiro entre universos opostos: por um lado, a grã-finagem corrupta e endinheirada que o procura para se livrar de encrencas e para manter-se à distância da polícia, por outro, o mundo lascivo do baixo meretrício e dos pequenos crimes, com suas prostitutas, golpistas, chantagistas e picaretas de primeira ordem.

Incorporado a uma época em que a multiplicidade de códigos embaralharam os símbolos de identidade de cada cultura, a identidade tornou-se uma “celebração móvel”, (HALL, 1998) em que o sujeito assume diferentes identidades em momentos diferentes, firmando a posição do efêmero. Mandrake encarna esse sujeito cambiante que não sonha com um mundo celestial pós-vida, mas com a satisfação vivida no aqui-agora, um ser livre, criativo e singular capaz de moldar a realidade a seu bel prazer. Um sujeito que vive a experiência²⁴ como a encarnação de sua narrativa identitária. Em uma época de rupturas de valores, de descrença quanto aos antigos paradigmas, a experiência se faz fluxo, marcada por uma simultaneidade de sensações. Como um narrador/detetive, o seu olhar através da câmera opera como um observador do mundo, como um dispositivo que aponta para uma nova forma de expor o foro íntimo, assistido pelo olhar do outro. É através do olhar desse detetive que se estrutura o imaginário contemporâneo como modelos sociais.

A opção pela construção de um seriado brasileiro para um canal de TV por assinatura estrangeira que tivesse este tipo como personagem teria por razão algumas vertentes:

- 1) a mobilidade do personagem-detetive: circular na diversidade mundana de uma grande metrópole brasileira, traçando as atuais modalidades comportamentais;
- 2) explorar aspectos relacionados ao tratamento dos casos judiciais no Brasil;
- 3) explorar, dentro do gênero policial, as semelhanças e rupturas com a tradição dos seriados policiais, especificamente os norte-americanos. No âmbito global, os Estados Unidos são indiscutivelmente os principais exportadores de mídia no mundo. Dominam na linha de produção de produtos cinematográficos e alguns tipos de gêneros televisivos, dentre os quais os seriados se destacam.

²⁴ O termo “experiência” aqui adotado se refere à visão de Martín-barbero, que entende como experiência “as transformações do *sensorium* dos modos de percepção” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.72), uma atividade de mediação relacional dos discursos sociais.

Considerando esse argumento, verifica-se a importância de um seriado brasileiro conseguir penetrar nesse mercado internacional. A proposta do seriado *Mandrake* é mostrar um produto diferenciado, mas de aceitação pelo público consagrado das TVs por assinatura. Sendo sua escolha o gênero policial, se faz necessário uma abordagem sobre os seriados policiais televisivos norte-americanos, iniciando com a introdução do gênero nos produtos cinematográficos.

3.6. Os seriados policiais televisivos norte-americanos

A indústria cinematográfica se valeu da narrativa policial embalada pelo sucesso da literatura do gênero, tendo como expoentes os autores norte-americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler, e os ingleses, Conan Doyle e Agatha Christie.

O filme policial surge na França, no começo do século, mas é nos Estados Unidos, a partir da década de 30, que o gênero se firma. O aparecimento da máfia, do crime organizado, das brigas entre facções em cidades como Chicago e Nova York, Los Angeles e São Francisco alimentou o imaginário norte-americano, criando um padrão de personagem-detetive que passou a fazer parte do folclore americano, substituindo o mocinho dos filmes de caubói.

Os primeiros filmes abordavam a luta da polícia contra os gangsters de Chicago, ocorrida nos tempos da *Lei Seca*.²⁵ *Scarface*, um filme de 1932, realizado por Howard

²⁵ A definição *Lei seca*, que se refere a proibição da bebida alcoólica, se tornou famosa após a proibição ter sido adotada nos Estados Unidos em 16 de janeiro de 1919, quando foi ratificada pela 18ª Emenda à Constituição do país, entrando em vigor um ano depois, em 16 de janeiro de 1920. Seu cumprimento foi

Hughes, protagonizado por Paul Muni como Tony Camonte e Ann Dvorak como Cesca Camonte, fazia uma alusão ao chefe da vida real, Al Capone²⁶. Em 1949, James Cagney se tornaria célebre interpretando Cody Jarret, o sádico líder de uma cruel gangue de assaltantes, em *Fúria Sanguinária* (*White Heat*).

Em 1941, o ator Humphrey Bogart se tornará referência ao interpretar o personagem-detetive particular em *The Maltese Falcon*, adaptação do romance policial de Dashiell Hammett, (no Brasil o filme foi traduzido como *Relíquia Macabra*) escrito e dirigido por John Huston. Esses filmes policiais - cenários sombrios e escuros, neblina, cenas de crimes e violência, detetives, policiais, aristocratas e belas mulheres - ficaram conhecidos pelo nome de filmes *noir* (filmes escuros), nome adotado pelos críticos franceses.

O personagem de *James Bond*, criado pelo escritor inglês Ian Fleming, em 1953, um agente do serviço secreto britânico, descrito como um homem alto, com 30 anos, viril, porte atlético e sedutor, cercado de mulheres, envolvido em aventuras perigosas, contribuiu para traçar o perfil de personagens-detetives que viria a ser desenvolvido nos seriados policiais produzidos a partir da década de 60. Sua estréia no cinema foi em 1962, com o ator Sean Connery, no filme *007 Contra o Satânico Dr. No*, dando origem a uma série de filmes com o personagem produzidos ainda hoje sob novas roupagens.

amplamente burlado pelo contrabando e fabrico clandestino. A *Lei Seca* foi abolida em 5 de dezembro de 1933, pela 21ª Emenda à Constituição. Permaneceu ativa por 13 anos.

²⁶ Alphonse Gabriel Capone (Brooklyn, Nova Iorque, 17 de janeiro de 1899 — Palm Beach, 25 de janeiro de 1947) foi um gângster Ítalo-americano que liderou um grupo criminoso dedicado ao contrabando e venda de bebidas, entre outras atividades ilegais, durante a *Lei seca*, entre as décadas de 20 e 30. Considerado por muitos como um dos maiores gângsteres dos Estados Unidos, Al - como era chamado pelo seu círculo íntimo-, tinha o apelido de *Scarface* ("Cara de Cicatriz"), devido a uma cicatriz que tinha no rosto.

Em 1965, foi criado o seriado policial *Os Intocáveis*, uma série de TV baseada em um romance verídico escrito por Eliot Ness e Oscar Fraley, ainda abordando a época da Lei Seca. Eliot Ness foi o agente responsável por combater as criminalidades do famoso Al Capone. A série foi produzida por Quinn Martin através da *Desilu Productions*, um estúdio pertencente aos atores Desi Arnaz e Lucille Ball, famoso por prover comédias de costumes para a televisão norte-americana. O espetáculo fez um grande sucesso, apresentado originalmente nos Estados Unidos, pela rede ABC, entre 15 de outubro de 1959 a 21 de maio de 1963, em um total de 118 episódios, além de um piloto dividido em duas partes. A duração de cada episódio era de cerca de 60 minutos. No Brasil, esta série foi exibida por algumas emissoras de televisão a partir da década de 60, também com grande sucesso.

Os Intocáveis da televisão mostrava um Eliott Ness fictício, interpretado pelo ator Robert Stack, mais um grupo de agentes incorruptíveis do tesouro, denominados pelos jornais da época de “Os Intocáveis”. O uso exagerado de cenas violentas foi criticado, mas a ABC se justificava dizendo que se tratava apenas de manter a precisão histórica.

O seriado fez enorme sucesso ao longo de suas quatro temporadas.

A produção televisiva norte-americana passou a se empenhar nesse tipo de narrativa ficcional. O gênero policial se firmava em todo o mundo, através dos filmes e da literatura. A narrativa cujo viés era descobrir o mistério, o crime, gerava a co-participação do leitor (no caso do livro) ou do espectador (no caso de filmes), ou seja, uma recepção ativa.

Entre 22 de setembro de 1964 a 15 de janeiro de 1968, em um total de 105 episódios, de 60 minutos cada, teve lugar uma série norte-americana apresentada pela rede de TV aberta NBC, *O Agente da Uncle*. A primeira temporada foi produzida em preto e branco e a série era centrada em dois agentes que trabalhavam para uma organização de espionagem, um, norte-americano, chamado Napoleon Solo (Robert Vaughn) e um russo chamado Illya

Kuryakin (David McCallum), que eram supervisionados por Alexander Waverly (Leo G. Carroll), um britânico que era o cabeça da organização.

A idéia da série teve início por volta de 1962, quando Norman Felton estava decidido a produzir um novo programa para a televisão baseado em algumas premissas do filme "*North by Northwest*", dirigido por Alfred Hitchcock em 1959. Felton era o diretor da MGM Television e chamou os produtores da NBC, que convidaram Ian Fleming, o autor do agente 007, para participar da criação da série em sua fase inicial, como consultor de criação e apontando idéias, basicamente recicladas dos conceitos de James Bond. U.N.C.L.E. era abreviatura de "*United Network Command for Law and Enforcement*".

Tornou-se um fenômeno popular. Os episódios traziam histórias que tocavam a questão das políticas de Guerra Fria da época, os dois personagens principais eram inteligentes, sofisticados, impecavelmente bem vestidos.

A série foi apresentada em mais de 60 países (no Brasil, foi exibida na extinta TV Excelsior de São Paulo, Canal 9, no início de 1966), e foi eleita um dos dez melhores programas da televisão norte-americana. O espetáculo recebia mais de dez mil cartas de fãs por semana, os atores Vaughn e McCallum viraram celebridades, gerando a comercialização sobre as imagens das estrelas e o logotipo da série, reproduzido em centenas de produtos, de chicletes a linhas de roupas de estilo.

Começava a se firmar um produto televisivo de narrativa ficcional que conferia visibilidade às injustiças e à problematização dos conflitos políticos. A figura do herói dessas narrativas passa a encarnar valores estéticos e morais da sociedade norte-americana, ditando normas e disciplinas.

A televisão aberta norte-americana passou a investir em massa em seriados policiais. A narrativa veloz, com efeitos sonoros exuberantes, encadeando as ações, confere o

sentimento de apreensão que captura o telespectador pela produção de um estado de suspense contínuo.

No Brasil, *Columbo* (1968) e *Kojak* (1973) são alguns exemplos de seriados policiais produzidos pela televisão norte-americana que conquistaram o público brasileiro. A estrutura narrativa seguia o estilo de *episódios seriados*, seguindo a terminologia de Palltini (1998), em que cada episódio era uma história autônoma com início, meio e fim, mas mantendo a mesma intenção narrativa baseada em levar ao telespectador histórias de suspense na ordem do crime, da justiça, da busca da investigação.

Columbo, cujo papel principal é interpretado pelo ator Peter Falk, revolucionou as histórias de detetives por apresentar o crime já no início do episódio, mostrando claramente quem é o assassino. O detetive Columbo é um tenente da Divisão de Homicídios da Polícia de Los Angeles, um personagem que fugia do estilo padrão de detetive, consolidado pelo estilo James Bond – homens bonitos e bem vestidos – incorporando um gênero maltrapilho, sempre vestindo um jaleco de gabardine surrado, um sujeito baixo e caolho, dirigindo um carro velho. Com seu jeito delicado e aparentemente dispersivo, vai aos poucos montando um quebra-cabeça até conseguir desvendar o crime pela lógica. O personagem Adrian Monk, do seriado *Monk*, criado pela TV norte-americana em 2004, foi possivelmente inspirado no jeito atrapalhado de Columbo, mas incorporando as patologias contemporâneas como o TOC- Transtorno Obsessivo Compulsivo. O seriado *Monk* viria a conferir a atualização do estereotipo de detetive.

A série *Kojak*, cujo personagem principal é o detetive Kojak, interpretado pelo ator Telly Savalas, um competente e extravagante tenente de polícia, que trabalhava no 13º

Distrito, zona sul de Manhattan, Nova York, incorpora um sujeito careca, charmoso e sempre chupando um pirulito. No Brasil, sua popularidade foi tanta que o nome Kojak tornou-se sinônimo de calvície, e o personagem virou marchinha de carnaval.

O importante nessa análise é verificar a penetração dos seriados norte-americanos nas redes de televisão em âmbito global, introduzindo, através desse veículo, modos e costumes de sua cultura que foram sendo incorporados no imaginário mundial.

Columbo e *Kojak*, cuja entrada pela TV aberta significou a absorção do público brasileiro das diversas camadas sociais, conseguiram criar a imagem de personagem-detetive de narrativas policiais que não constava do universo televisivo brasileiro. O contato com esse tipo de narrativa, por produtos televisivos brasileiros, se deu através de seriados que não correspondiam à estrutura básica do gênero. *Vigilante Rodoviário*, exibido na década de 60 pela TV Tupi, dirigido por Ary Fernandes, produzido por Alfredo Palácios e patrocinado pela Nestlé do Brasil, contava as aventuras do Inspetor Rodoviário Carlos, interpretado por Carlos Miranda, e seu cão Lobo, a bordo de uma motocicleta Harley-Davidson 1952 ou de um Simca Chambord 1959. Lutavam contra as inadimplências ao longo da Rodovia Anhangüera. Apesar de ter alavancado a audiência, esse personagem não retratava as características do detetive. Foi o primeiro seriado filmado em película de cinema no Brasil, no total de 38 episódios.

Plantão de polícia é o nome de um seriado produzido e exibido pela Rede Globo, semanalmente, entre 1979 e 1981, criação de Bráulio Pedroso, Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos Fontoura, Ivan Ângelo e Leopoldo Serran, com direção de Marcos Paulo, Antônio Carlos Fontoura, Jardel Mello, José Carlos Pieri e Luís Antônio Piá e

supervisão de Daniel Filho. O seriado tangenciou o gênero policial criando as aventuras de um jornalista, Waldomiro Pena, encarregado por seu jornal de cobrir as ocorrências policiais.

Em 1997, a Rede Globo produziu o seriado *A Justiceira*, criação de Antônio Calmon, dirigida e produzida por Daniel Filho, baseado nas aventuras da policial Diana Maciek, interpretada por Malu Mader. Sua missão era fazer justiça, desde casos de roubo até espionagem. O seriado trouxe inovações em termos de linguagem fílmica, filmado em 35 mm, com cenas de violência, perseguições e lutas. Uma narrativa com semelhanças muito próximas aos policiais apresentados pelas produções audiovisuais norte-americanas do gênero policial de ação.

Foram tentativas aproximadas de seriados policiais realizados por redes de TV aberta brasileira.

A partir da década de 80, houve um *boom* de produção de seriados norte-americanos dirigidos ao público de TV por assinatura. As redes de televisão Universal Channel, AXN, HBO, Fox, Warner, Sony oferecem uma gama enorme de opções que vão desde dramas realistas a seriados cômicos, criminais e de ação, atendendo a um público diversificado, seguindo as diferentes faixas etárias. Há seriados que conseguem uma audiência de mais de 10 milhões de espectadores, como foi o caso de *Friends* (1996), *Sexy and the city* (1998), *Família Soprano* (1999, produção da HBO,), *Lost* (2004), *House* (2004) e *Heroes* (2006).

Dentre os inúmeros seriados apresentados hoje pela TV por assinatura, iremos nos ater na análise dos que possuem cunho policial. Como objeto, os escolhidos foram: *Law & order* (Sony USA), *CSI* (Sony), *Criminal Minds*.(ABC Studios e Paramount Network television).

Há uma tradição na linha norte-americana de filmes policiais baseados na experiência de investigação. No final do século XIX, houve nos Estados Unidos a penetração do crime organizado – a máfia -, que se desenvolveu na costa leste do país seguindo as ondas dos criminosos imigrantes do sul da Itália. Essa experiência impulsionou o investimento na polícia federal, encarregada de conter o crime. Em 1908, foi criado o *Federal Bureau of Investigation* (FBI), um órgão federal localizado em Washington D.C. Esse órgão teve como base a criação de uma rede de treinamento de policiais integrados ao sistema judiciário rígido, capazes de fornecer segurança à sociedade com o regime severo das leis norte-americanas e a certeza da punição dos infratores.

Preocupados em conter a criminalidade, as melhorias no sistema foram crescentes desde o aperfeiçoamento no processo de levantamento de informações à tecnologias auxiliares, como o tipo detector de mentira os testes de DNA.

O seriado *Law & Order*, criado em 1990, como o nome já diz, exhibe ao telespectador a eficiência do aparato norte-americano na promoção da lei e da ordem social. Com aproximadamente uma hora de duração, a primeira meia-hora apresenta uma investigação do crime e a segunda meia-hora a situação dos promotores e dos réus, havendo, na maioria dos casos, cenas no tribunal de júri. Sendo uma narrativa seriada na qual cada episódio se encerra em si mesmo, em *Law & Order*, cada história traz à tela fatos muitas vezes recorrentes no cotidiano dos grandes centros urbanos norte-americanos. É o mais longo seriado da televisão norte-americana, mantendo-se até hoje com novos episódios e gerando variantes como *Law & Order: Criminal Intent*.

CSI: Crime Scene Investigation (*CSI: Investigação Criminal*, no Brasil) é considerada a melhor série do gênero policial. Centrada nas investigações do grupo de cientistas forenses

do departamento de criminalística da polícia de Las Vegas, Nevada, responsáveis por desvendar crimes e mortes em circunstâncias misteriosas, estreou em 2000, nos Estados Unidos e em Abril de 2001, no Brasil. Cada episódio de 45 minutos de duração apresenta casos independentes, ou seja, insere-se na categoria de seriado no qual cada episódio se encerra em si mesmo. As primeiras quatro temporadas de *CSI: Crime Scene Investigation* tiveram 23 episódios cada. A quinta temporada teve 25 episódios e as temporadas 6 e 7 tiveram 24 cada.

Com uma audiência de 60 milhões de telespectadores, o sucesso da série é atribuído aos roteiros inteligentes. Os episódios finais da temporada de 2004/05, foram dirigidos por Quentin Tarantino (diretor e roteirista conhecido por seus filmes violentos e diálogos afiados) e assistidos por mais de 40 milhões de pessoas, fazendo de *C.S.I.* um dos programas mais assistidos da história.

O seriado *Criminal Minds*, criado em 2005, é uma série da rede de televisão CBS sobre uma unidade de elite do FBI que analisa as mentes criminosas. Enquanto os detetives comuns estudam as evidências de um crime, a unidade analisa o comportamento do criminoso para chegar a uma lista de suspeitos.

Dentre os seriados analisados, poderíamos afirmar que se trata de uma fórmula calcada na investigação, em cenas de interrogatório, na produção de provas que venham desvendar um crime. O telespectador se vê envolvido com personagens cuja proposta de identificação é com um promotor, ou um policial, ou um perito – homem ou mulher - todos bem vestidos, bem alimentados e com bons dentes. O interrogatório e a investigação sobre as armadilhas do criminoso recorrem a um percurso lógico em que a palavra tem um potencial revelador, de conferir sentido ao acontecimento. Esses personagens são empregados pelo

Estado para a aplicação da lei, da moral e da disciplina dentro de critérios socialmente estabelecidos. Essas produções apostam em inscrever atos no plano simbólico que tentem identificar patologias existentes na sociedade norte-americana, classificando-as e rotulando-as como meio de entender o ato criminoso, justificando a punição. Assim, através das narrativas ficcionais televisivas, o telespectador sente que o Estado da sociedade em que vive tem absoluto controle sobre os atos permissivos, sobre o “mal”.

Essa fórmula se aproxima do pensamento de Michel Foucault quanto às sociedades disciplinares e pela passagem às sociedades de controle. A vida moderna se define por um cálculo racional de riscos no qual o *medo* da morte violenta faz parte do cotidiano. No caso norte-americano, o dispositivo estatal não pode nem deve anular o risco, mas, antes, evidenciá-lo. Os seriados policiais dariam visibilidade a essa política de ilusória segurança contra o medo entrando na lógica de cálculo de risco, evidenciando a ordem biopolítica²⁷ que nos governa hoje contra a antiga idéia de norma e disciplina apontada nos estudos de Foucault. Nos seriados policiais contemporâneos, assim como nos seriados médicos – O seriado *House*²⁸ é um exemplo -, a morte é “encenada” tornando visível o corpo mutilado, o interior do corpo, por vezes as vísceras. Os seriados assumem uma feição de espetáculo na exibição do corpo. Além de explorar o corpo como dispositivo biopolítico de uma lógica já incorporada pelo imaginário social, a banalização ou a naturalização da morte através da tela televisiva seria um modo de criar, no telespectador, mais familiaridade com a experiência da morte.

²⁷ A problemática da biopolítica foi apontada pelo discurso teórico de Foucault para denunciar a medicalização intensiva e extensiva no espaço social da modernidade como uma modalidade específica de poder, o que chamou de biopoder.

²⁸ *House* é uma aclamada série médica norte-americana, criada por David Shore e exibida originalmente nos Estados Unidos, pela Fox, desde 2004. A ação passa-se num hospital universitário fictício chamado Princeton-Plainsboro Teaching Hospital, na cidade de Princeton, no estado de New Jersey, nos Estados Unidos. Cinco temporadas já foram produzidas, a última está em exibição na Fox norte-americana, no canal brasileiro da Universal Channel e na FOX Portugal.

O seriado *Mandrake* é o primeiro do gênero policial brasileiro produzido para a TV por assinatura centrado em um “detetive”. O seu estilo acompanha mais o formato produzido para as telas norte-americanas das décadas de 60/70, com um personagem protagonista-detetive, como foi o caso de *Columbo* e *Kojac*, do que o formato apresentado pelos seriados produzidos recentemente, em que uma equipe de profissionais, entre peritos e promotores, se encarrega da solução do crime. O “detetive” *Mandrake*, de Rubem Fonseca, é charmoso, fuma charuto e aprecia vinho, é um sedutor irresistível fazendo uma ponte entre o detetive criado por Edgar Allan Poe e o legendário James Bond, de Ian Fleming, cínico, elegante e também irresistível para as mulheres.

Na versão para o seriado televisivo, do personagem *Mandrake* criado por Rubem Fonseca na década de 60 foi mantido o seu aspecto primário por julgar que esse estereótipo de detetive - no caso, personificado como um advogado criminalista - corresponderia às questões a serem abordadas e sobre os temas recorrentes ao que concernem as relações entre o crime e a lei no Brasil. Enquanto nos seriados norte-americanos verifica-se a preponderância de histórias que envolvem crime de morte, assassinos com anomalias psicológicas, *serial killers*, condizentes com as notícias diárias nos jornais dos Estados Unidos, o seriado brasileiro tem como referência os casos de extorsão, sonegação de impostos, estelionato e fraudes.

Calcado numa narrativa denunciativa, o seriado policial *Mandrake* expõe o tratamento dado aos casos judiciais. Há episódios em que o personagem sugere ao cliente a intervenção da polícia para solucionar o caso, mas a sua proposta é recusada, apontando para a descrença da sociedade quanto ao papel das instâncias policiais. O Brasil é conhecido pelos casos de impunidade de crimes de corrupção, pela ineficiência da polícia, situação revelada em relatórios feitos pelo governo americano em pesquisa sobre os direitos humanos. “A lei

pune os crimes de corrupção. No entanto, essa lei não é aplicada de forma eficaz e, frequentemente, funcionários envolvidos em práticas de corrupção ficam impunes”, conforme texto publicado no site *GI. O Globo*, em março de 2008. O americano Paul Chevigny, um especialista em forças de segurança na América Latina, da Universidade de Nova York, argumenta que a polícia no Brasil não responde aos anseios dos cidadãos e a população não tem confiança nas forças de segurança.

Esse é um ponto relevante ao analisar o seriado *Mandrake*. A produção brasileira, ao invés de tentar um gênero que se aproximasse dos seriados policiais da tradição norte-americana, se preocupou em mostrar os aspectos do “crime” na cultura brasileira. As denúncias feitas através do discurso televisivo, das ações do advogado-detetive-criminalista Mandrake, atingem os telespectadores residentes no país e participam do fluxo global de trocas interculturais.

No Brasil, não há tradição de investigação, tampouco de policiais treinados para esse fim. E na esfera acadêmica, nenhuma disciplina nos cursos de Direito é destinada a desenvolver um critério científico de investigação policial, da linha investigatória do crime. Enquanto na sociedade norte-americana há uma divisão clara quanto ao papel do policial, do perito e do profissional de investigação, no Brasil, o profissional encarregado de investigar nem sempre possui formação com especialidade para este fim. Portanto, ao criar um personagem que viesse a cumprir com o papel de detetive do gênero policial na literatura brasileira, um herói com capacidade de investigação, dotado de raciocínio lógico, com apresentação física capaz de ser aceito nas escalas mais altas da sociedade carioca, Rubem Fonseca optou por um advogado, por acreditar que assim teria mais flexibilidade para a problematização de temas sobre o mundo do crime nas diferentes classes sociais brasileiras.

O seriado policial para a TV por assinatura, com características culturais brasileiras, *Mandrake*, contribui para criar uma pequena brecha na hegemonia televisiva norte-americana enunciando outras sensibilidades, expressando a heterogeneidade sociocultural e, acima de tudo, provando a sua capacidade em participar como produtor de novas linguagens em um mercado antes dividido entre o cone Norte, identificado como países produtores, e o Sul, como unicamente consumidores (MARTIN-BARBERO, org. Lopes, 2004).

Para detalharmos mais essa questão e para podermos analisar os pontos que identificamos como dispositivos simbólicos da identidade brasileira iremos, no próximo capítulo, abordar a narrativa de Rubem Fonseca.

4. O personagem Mandrake: elemento simbólico da identidade brasileira contemporânea

4.1 A Narrativa de Rubem Fonseca

Dentre tantos estudos realizados sobre a literatura de Rubem Fonseca, para entendermos a interferência do seu personagem Mandrake no universo da TV por assinatura, nos interessará analisar a sua narrativa a partir das seguintes óticas:

- 1- as fronteiras que sua narrativa alcança para problematizar as questões vividas na contemporaneidade;
- 2- a opção pelo gênero policial;
- 3 - a aproximação da sua narrativa com a narrativa cinematográfica.

Rubem Fonseca é o autor da experimentação. Sua estréia, em 1963, com o livro de contos *Os prisioneiros*, trazia a epígrafe de Lao TSE que dizia: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e que não há fuga possível”.²⁹ Para o leitor, esse primeiro contato já pronunciava o risco que iria correr ao penetrar no universo do autor.

Nada iria poupá-lo. A começar pelas palavras. Predominando a narrativa em primeira pessoa, “um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal,” (SILVA, 1996, p.51) o autor usa esse artifício como meio de penetrar de maneira incisiva no cérebro do leitor.

Seus personagens-narradores emitem os juízos mais fundos da condição humana, colocando em questão as certezas canônicas que durante tanto tempo moldaram a metafísica da cultura ocidental. Os personagens de Rubem Fonseca habitam um mundo sem deus, sem a

²⁹ Lao TSE, Tão-te-ching, 600 a.C

dialética do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, sem pecado e sem culpa. Dialogam com Nietzsche, não sob a defesa do niilismo, mas como crítica aos princípios e valores tradicionais, à visão do mundo burguesa, à toda forma de vida que seja contrária à criatividade e à espontaneidade da natureza humana.

O universo ficcional de Rubem Fonseca é centrado na cidade, como espaço ambíguo, onde todas as formas de vida são possíveis, onde o paraíso e o inferno se encontram.

A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. (FIGUEIREDO, 2003, p. 29).

A partir do universo literário, o autor experimentou o conto - no qual se impôs como um mestre da narrativa curta - e o romance, em que encontrou no gênero policial a medida ideal para atingir um público que busca na leitura apenas o entretenimento. Quando a literatura policial recebia o rótulo de subliteratura por ser a mais lida no mundo, Rubem Fonseca se nutriu de todos os ingredientes do gênero para introduzir pensamentos sofisticados e citações filosóficas, trazendo erudição para o leitor da “subliteratura”, em um percurso em que a fala do personagem se conecta com frase de filósofos e citações de escritores, em uma arrumação intertextual arbitrária através da qual o autor constrói um sentido.

Em seu texto, sob o invólucro da ficção, o autor pratica constantemente a violação das fronteiras entre o autor e o leitor, entre a fala do personagem e a recepção de quem a lê, uma oscilação que aponta para a problematização dos conceitos e condutas implantadas na sociedade brasileira - nas esferas institucionais e no comportamento social -, introduzindo inquietações que, através do mecanismo da reflexividade, envolvem o leitor em um enredo cuja linha policial induz não só à investigação de uma verdade, mas que vai abrindo atalhos

em um jogo intertextual para afinal demonstrar a necessidade da redefinição na construção de conceitos e identidades.

Assim, através da investigação policial, o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia: o grande crime a que esta literatura se refere é o “assassinato” da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo. (ibid, 2003, p. 15).

A narrativa policial contemporânea não se limita à busca de um enigma como mera construção para atingir a verdade. O mecanismo da narrativa de enigma do século XIX é aproveitado como linha de raciocínio lógico que conduz a um discurso agora aberto, em um jogo que, como pensava Nietzsche, “não existem fatos, apenas interpretações”. O “detetive” de Rubem Fonseca, a todo o momento põe em questão a própria dedução lógica dos fatos a serem desvendados e a eficácia da técnica de investigação. No seu percurso, ele se depara constantemente com as questões identitárias de cada indivíduo, cuja identidade quer esconder, manter na invisibilidade, tornando-a visível apenas para o “detetive”.

Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros que mais vende e, por isso, recebe da crítica especializada avaliações que tendem a reduzir sua ficção ao quase rótulo de “literatura de massa”. Voltamos, então, à questão da passividade da recepção preconizada por Adorno e Horkheimer³⁰. O enredo para “entreter” de Rubem Fonseca é um subterfúgio para uma reflexão crítica sobre temas como ética, sexualidade, como a hipocrisia das classes mais favorecidas, e a realidade problemática da sociedade brasileira, “de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1989, p.164). É quase impossível imaginar que haja um leitor de seus livros que se mantenha em uma posição passiva, sem ser provocado por um mínimo de estranhamento que a fala de seus personagens-narradores revela. São indivíduos que se deparam com a fragilidade dos fundamentos e dos critérios, e que a todo o momento são instigados a julgar-se e a julgar os paradigmas vigentes e forçados a criar novos parâmetros.

³⁰ Esse pensamento já foi analisado no texto sobre a narrativa ficcional televisiva.

Classificado pelo grande mestre da crítica brasileira, Antonio Candido, como um dos precursores do “realismo feroz” na literatura brasileira (CANDIDO, 1987, p.211), sua escrita explora um ultra-realismo que evidencia as problemáticas tanto de caráter socioeconômico da sociedade em que seus personagens estão inseridos, quanto pelo aspecto moral.

Em 1976, seu livro de contos *Feliz Ano Novo* foi censurado e recolhido das livrarias por constituir uma ameaça à moral e aos bons costumes, no qual as referências à violência e à sexualidade foram as mais apontadas. Segundo o parecer do juiz, o “brasileiro médio” não aprovaria o culto da violência, o uso de palavras recorrentes no texto. (SILVA, 1996, p. 24). Na narrativa rubemfonsequiana os diálogos buscam exprimir autenticidade que, por vezes, toca o coloquial. Os palavras não são gratuitos, fluem na narrativa, são meios de expressão presentes no linguajar contemporâneo. Causar incômodo ao “brasileiro médio” é natural. Mas é exatamente o contato com a realidade mais crua que o autor procura desenvolver em seus textos.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casa de artigos finos para comer e beber tinha vendido todo o estoque (...).

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueles dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta, mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas á dar a boceta por aí? (FONSECA, 1989, p.13)

O ultra-realismo do autor instala o medo no próprio interior da linguagem. A narrativa em primeira pessoa contribui para dar mais ênfase à crítica social que perpassa seu texto. Como expressa a fala do personagem-narrador do conto *O Cobrador*:

Digo, dentro da minha cabeça, e à vezes para fora, está todo mundo me devendo (...). Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio (FONSECA, 1979, p. 168).

A referência à televisão, nesse texto, é pertinente por apontá-la como veículo dirigido para uma determinada classe social, a classe mais privilegiada. O personagem nessa fala acusa os anunciantes de exporem produtos de difícil acesso por parte de ampla camada social brasileira.

A expressividade de sua narrativa se propõe a provocar o que podemos dizer um *efeito realidade*, para aproveitarmos o termo usado no cinema. Como diz Tomás Eloy Martínez, “Nenhum escritor é mais cinematográfico que Fonseca” (FONSECA, 2004, p. 10).

O autor consegue, através de uma sintaxe narrativa, aproximar o olhar do personagem-narrador como em um *close* sobre suas impressões sobre ambientes, movimentos dos personagens, descrições minuciosas relativas ao corpo humano e suas expressões faciais. A contemporaneidade dessa forma de narrar está justamente aí por demonstrar a influência da imagem no pensamento humano, em um tempo em que as novas tecnologias exploram cada vez mais o dispositivo imagético para os estudos e produções no campo da ciência, da arte, da mídia.

A crítica virá novamente acusar o autor de utilizar esse recurso como meio de atingir o público de massa, contaminado pelo fascínio da imagem. À parte esse tipo de comentário, o que nos interessa avaliar é a cisão do código verbal e icônico como forma eficaz de acoplar a heterogeneidade contemporânea na produção e recepção da obra artística, como possibilidade de compartilhamento de experiência³¹. Desse modo, a narrativa rubenfonsequiana se amolda ao conceito de “estética da comunicação”, apontada por Denílson Lopes, que reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para fazer dialogar objetos de valor artístico e produtos culturais: “Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, centrada em categorias e conceitos transversais” (LOPES, D., 2007, p. 30).

³¹ Lembrando que o termo “experiência” denota, conforme citação anterior, uma mediação de transformações do *sensorium* dos modos de percepção, segundo concepção de Martín-Barbero (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.72).

Esse hibridismo é sustentado na ficção de Rubem Fonseca na sua própria produção textual. No seu romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o narrador cineasta discute a adaptação de obras literárias para o cinema, a distinção entre as duas linguagens, enquanto tenta resgatar o manuscrito do autor russo Isaak Babel a partir do qual faria um filme. Nesse livro ele aprofunda os limites e a extensão das duas linguagens.

Ainda no viés da experimentação, em outra obra, *O Selvagem da ópera*, uma biografia do músico Carlos Gomes, o autor apresenta um texto de forma livre, próximo a um roteiro.

Mas esta parte do filme deve terminar no palco do Scala, ao findar a estréia de *O Guarani*, os gritos e os aplausos em *dolby stereo* ocupando a sala do cinema; na tela, a câmera fechando num close de Carlos, agradecido, curvando-se, momentaneamente domesticado (FONSECA, 1994, p.74).

A necessidade de contrapor as duas linguagens é novamente trabalhada em *Diário de um fescenino*.

O autor de ficção pode até me descrever o personagem, mas mesmo assim, ele é meu, eu o vejo como a minha imaginação desejar; e, quando ele fala, o faz exclusivamente para mim, com uma representação dinâmica que eu mesmo construo. As imagens que recebo do palco como espectador são imutáveis, impostas pela sólida evidência física da presença dos atores, e condicionam o meu discernimento; porém as que eu gero como leitor são criadas por mim e possuem significados. O meu problema com o teatro (e um pouco com o cinema) não resulta apenas dessa limitação estética da resposta, dessa redução do espectador ao papel de consumidor, enquanto que o leitor é também um produtor. (Iser, Barthes, Eco já esgotaram este assunto) (FONSECA, 2003, p. 15).

Esse trecho metalingüístico, ao citar os teóricos Wolfgang Iser, Roland Barthes e Umberto Eco, demonstra que a ficção rubemfonsequiana possui um embasamento teórico que ilustra a afirmação de que a sua literatura está distante da classificação “literatura de massa”.

Algumas de suas obras foram adaptadas para o teatro, televisão e cinema, dentre as quais podemos destacar:

Para o teatro: *Os cavalos* (1979), direção coletiva e adaptação Grupo Panapaná; *Lúcia McCartney* (1987), adaptação de Geraldo Carneiro, direção de Miguel Falabella; *O cobrador* (1990), adaptação coletiva, direção de Bete Lopes.

Para a televisão: *Nau Catarineta*, (1978), adaptação e direção de Antunes Filho, TV Cultura; *Mandrake* (1983), adaptação de Euclides Marinho, direção de Roberto Farias, TV Globo; *Agosto* (1993), adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, direção de Paulo José, Denise Sarraceni e José Henrique Fonseca, TV Globo; *Lúcia McCartney* (1994), adaptação de Geraldo Carneiro, direção Roberto Talma, TV Globo; *A coleira do cão* (2001), adaptação de Antonio Calmon, direção de Roberto Farias, TV Globo.

Para o cinema: *Relatório de um homem casado*, filme dirigido por Flávio Tambelini; *A extorsão*, filme dirigido por Flávio Tambelini; *Stelinha*, dirigido por Miguel Faria; *A grande arte*, filme dirigido por Walter Sales Jr; *Bufo & Spallanzani* (em colaboração com Patrícia Melo), produtora Ravina, Filmes e Conspiração Filmes, dirigido por Flávio Tambelini

Rubem Fonseca trabalha na elaboração dos roteiros escritos a partir de suas obras. Dispensando qualquer julgamento quanto à qualidade dos filmes adaptados a partir de seus romances e contos, o que nos interessa apontar é o fato de ser um autor cujas histórias se ajustam à tela.

É no romance *A Grande Arte*, de 1983, que o personagem Mandrake, personagem-titular da obra fonsequiana, se consagra. Mandrake começa a ser delineado em seus primeiros contos como o *Caso de F.A.*, no livro *Lucia Mcartney*, 1969; *Dia dos Namorados*, no livro *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975 e no conto *Mandrake*, do livro *O Cobrador*, de

1979, e ainda aparecerá em *E do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997 e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*, de 2005.

Ao longo de seu percurso literário, Fonseca elegeu esse personagem para dar voz à sua ficção. O aproveitamento desse personagem para a criação do seriado *Mandrake* da HBO, roteirizado e filmado pelo filho do autor, José Henrique Fonseca, inspira sob vários ângulos a confirmação que é defendida nessa tese sobre o espaço para a experimentação que a TV por assinatura se propõe.

Em 1983, a Rede Globo de Televisão fez um episódio na série *Quarta Especial*, denominado *Mandrake*, interpretado pelo ator Nuno Leal Maia, baseado no personagem de Rubem Fonseca apresentado nos contos. Dentro da proposta de TV aberta, o intuito era introduzir um personagem com “cara” de detetive na tela de televisão.

O seriado, estreado em 2005, em nada se parece com o apresentado pela Rede Globo. Iremos, portanto, abordar nas próximas páginas, as características do personagem como dispositivo simbólico da identidade brasileira contemporânea sob a visão rubemfonsequiana.

4.2. Os episódios do seriado *Mandrake*

É o olhar que decide se algo foi visto.

Wim Wenders.

Os treze episódios tiveram seus roteiros escritos por José Henrique Fonseca, diretor geral, Tony Belloto, músico e escritor, autor de livros policiais, e Felipe Braga. A preocupação foi construir um personagem que mantivesse as características do *Mandrake* da ficção rubemfonsequiana, trazendo-o para viver as aventuras em um mundo onde os telefones celulares, os *laptops*, a Web e outros ícones das novas tecnologias iriam auxiliá-lo nas suas investigações. Os três primeiros episódios são adaptações de contos de Rubem

Fonseca em que Mandrake tem as suas primeiras aparições. Os outros episódios da série foram criações novas, mantendo diálogos, situações aproveitadas dos romances *A Grande Arte* (1983), *E do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997, e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*, de 2005.

Conceber um roteiro exige que ele seja, formalmente, o mais descritivo e objetivo possível para que todos os envolvidos na produção possam sentir e *ver* uma mesma idéia. Adaptar uma obra literária para a tela requer um procedimento precioso para adequar o espírito literário à linguagem icônica. No entanto, na obra de Rubem Fonseca, na qual *narrar* está próximo de *ver*, propicia aquilo que Italo Calvino chama de “cinema mental”, o mecanismo subjetivo que “(...) funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior”. (CALVINO, 1990, p.99) Em alguns momentos, os roteiristas aproveitaram, na íntegra, diálogos e cenas descritas na narração.

Uma história, quando contada em imagens, é também uma construção linguística que obedece a estratégias de enunciação específicas, como a locação das cenas, os cortes, a interferência do som, a indicação quanto às falas dos personagens. Como exemplo, a abertura do seriado, Episódio 1 – *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*:

EXT. ABERTURA - CRÉDITOS INICIAIS

Vemos surgir na tela formas esféricas de diversos tamanhos e cores, movimentando-se lentamente, oriundas de um grande desfoque, simulando de forma abstrata o caleidoscópio cromático produzido pela complexa e caótica iluminação urbana noturna do Rio de Janeiro. Por sobre estas imagens entram os letterings de abertura da série.

EXT. AVENIDA ATLÂNTICA - NOITE

CÂMERA alta enquadra a orla de Copacabana. Depois de um tempo, em PAN, ela desloca-se até mostrar o apartamento iluminado de um prédio da Avenida Atlântica, onde vemos os personagens que estarão na cena seguinte.

MANDRAKE (V.O.)

Meu nome é Mandrake, eu sou advogado criminalista. Vivo cercado de

clientes acusados, justa ou injustamente, de roubo, receptação, contrabando, falsificação de moeda, tráfico de drogas, estupro, seqüestro e outros crimes.

(pausa)

Quando mentem para mim, acredito neles, para melhor defendê-los. Quando dizem a verdade, recorro a um desses mecanismos psíquicos que aliviam a consciência, dizendo para mim mesmo: não julgue, tente entender.

INT. APARTAMENTO GRÃ-FINO/ SALA - MADRUGADA

A cena se inicia como se estivéssemos num momento de pausa após grande discussão. Uma música eletrônica suave ecoa no ambiente. Todos estão abatidos e visivelmente nervosos, menos Mandrake, aparência cansada, em pé no meio da sala. Num canto da sala está CONAN, 40 anos, detetive da Entorpecentes, mulato forte e tranquilo, e um POLICIAL, 40 anos, à paisana, vestido de surfista. Na sua frente sentadas no sofá estão LUÍZA E NININHA, 20 anos, bonitas, vestidas de preto. Luíza parece estar drogada, lambe os próprios lábios evidenciando boca seca. As duas bebem água em garrafinhas de plástico. Em cima da mesa da sala, de forma improvisada, vários pequenos vidros, tubos, frascos, conta gotas, baseado apagado no cinzeiro, pequenos sacos com pó branco, balança digital, papéis com instruções de química, um mini laboratório montado. Depois de um tempo em silêncio, Mandrake se aproxima de Conan colocando a mão em seu ombro, amigavelmente.

MANDRAKE

(contemporizando, cansado)

Conan, libera as meninas. Elas já te falaram que isso não é cocaína...é uma outra coisa...Negócio de internet cara. Você deve ter recebido a informação errada. Elas moram com a mãe, eu conheço a família... libera as meninas.

Conan, pensativo, parece não ceder às ponderações de Mandrake.

No caso de um seriado no formato de serialização, proposta em *Mandrake*, em que os episódios duram 50 minutos e contam uma história com início, meio e fim, o ponto fundamental para a elaboração do roteiro é a construção da temporalidade, ou seja, a estruturação dos tempos, o que precisa ser condensado e o que precisa ser esticado mantendo um sentido ao enredo.

No roteiro, o artifício usado para a aproximação com a narração de Rubem Fonseca, em que o uso da primeira pessoa predomina, foi usar *a voz em off* (V.O) para a elaboração dos pensamentos do personagem, considerando a premissa de que o narrador é onisciente e, portanto, os fatos são contados sob o seu ponto de vista, ou para usar o linguajar da gramática fílmica, pelo PV de Mandrake.

Outro aspecto a ser observado: por se tratar de uma encomenda para uma TV por assinatura, no âmbito latino-americano, com venda programada para os Estados Unidos da América e Europa, portanto, de construir um seriado para “exportação”, houve a preocupação em retratar imagens do universo do Rio de Janeiro, cidade das mais importantes do continente latino-americano. Há muitas tomadas panorâmicas das paisagens já conhecidas internacionalmente. Em alguns episódios, os roteiristas criaram personagens que falam na língua espanhola, conferindo ao seriado o aspecto de inter- relação cultural.

O episódio inaugural do seriado, *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, apresenta os personagens fixos: *Wexler* (Luis Carlos Miéle), *Raul* (Marcelo Serrado), *Dona Verônica* (Virginia Cavendish) *Berta Bronstein* (Maria Luiza Mendonça), *Bebel* (Érica Mader).

Personagens fixos:

Paulo Mandrake (Marcos Palmeira): O personagem principal, um advogado criminal. Sua especialidade é lidar com os problemas de extorsão e chantagem envolvendo figurões da sociedade e a nata do submundo carioca. Fuma charutos, toma vinhos, se deixa seduzir com facilidade pelos encantos femininos. Aparece sempre vestido de terno e gravata, símbolo de sobriedade, neutralidade e elegância. Mora sozinho em um apartamento em Copacabana, esquina da Avenida Atlântica com a rua Prado Junior. Namora Berta (Maria Luiza Mendonça) e flerta com Bebel (Érika Mader).

Leon Wexler (Luis Carlos Miéle), é um septuagenário, sócio do pai de Mandrake, com quem Mandrake divide o escritório no centro antigo do Rio. É o alterego de Mandrake no que se

refere às suas relações amorosas. Personagem que se sobressai por seus comentários inteligentes e irônicos. Os diálogos que matém com Mandrake expõem pensamentos conservadores, em contraste com a sua própria capacidade de incorporar a maneira de pensar de seu colega.

Raul (Marcelo Serrado), um amigo de infância de Paulo, que se tornou policial, e o ajuda nos momentos de perigo; irá representar a instância policial ultrapassando os limites que o advogado criminalista não pode transpor. Incorpora atitudes grosseiras, no ato de comer e no lidar com as figuras femininas, contrastando com o estilo sofisticado de Mandrake.

Dona Verônica (Virginia Cavendish), a secretária que surge no segundo episódio substituindo Dona Marisa (Ilka Soares), apresentada no primeiro episódio como a secretária dos tempos do pai de Mandrake. Verônica é crente e, no decorrer da série, se torna uma aliada nas investigações de Mandrake. Reserva uma paixão pelo chefe, mas não é correspondida. Incorpora o estereótipo da secretária presente no imaginário brasileiro: “boazuda”, cúmplice do chefe.

Duas mulheres têm participação ativa:

Berta Bronstein (Maria Luiza Mendonça), a namorada de Mandrake, mulher madura e sofisticada, adepta de ioga, judia, jogadora de xadrez. Berta é a “namorada fixa” de Mandrake, ela incorpora significados e sentidos relativos ao comportamento masculino e feminino na contemporaneidade.

Bebel (Érica Mader), bem mais jovem, filha de uma cliente do escritório, apaixonada por Mandrake, mantém com ele uma relação de “namoro informal”. Fuma maconha, é adepta do surf e incorpora aspectos das jovens cariocas.

Junior (Marcelo Adnet): Advogado recém-formado, nos oito primeiros episódios aparece apenas no Bar do Zé como mais um integrante do grupo de advogados. Na segunda série (os 5 últimos episódios), se torna assistente de Mandrake e de Wexler no escritório. Suas atitudes remetem à sua construção identitária baseada no modelo de Mandrake, o que em momentos beira ao lado cômico.

Diferentemente da narrativa literária em que a história tem início e fim, em um tipo de serialidade, como é o *Mandrake*, o contrato com a HBO implica na possibilidade da série ter continuidade, como acontece com vários seriados norte-americanos, que estão presentes há mais de dez anos nas telas televisivas. Portanto, os roteiristas devem criar variáveis, dentro da macroestrutura, que possam se desdobrar. O Bar do Zé é um exemplo: os advogados que funcionam como personagens secundários aparecem como um artifício para dar mobilidade aos roteiros.

Happy hour no Bar do Zé. Casa cheia, garçons andando pra lá e pra cá, ambiente barulhento e esfumaçado. Mandrake está sentado a uma mesa ao lado de Wexler, que acende um cigarro. PIRES, garçom, 42 anos, se aproxima.

PIRES

O que vai, doutor?

WEXLER

(fumando)

Um uísque.

MANDRAKE

Um chope, Pires.

Mandrake acende um charuto e observa o bar.

PV MANDRAKE: observamos as pessoas no bar. Advogados, estagiários, garçons. UMA MULHER, 32 anos, ar melancólico, acende um cigarro. Uma mesa ao lado com TRÊS HOMENS, 30 anos, já meio bêbados, riem e

falam alto. Uma bandeja com cinco chopes é carregada. O GERENTE do bar, 60 anos, faz contas atrás do balcão. UM CONTÍNUO e sua NAMORADA tomam chope abraçados. Wexler conversa em pé com outro ADVOGADO. Ouvimos a voz de Mandrake em Off acompanhada de um jazz.

MANDRAKE (V.O.)

(reflexivo)

Nunca gostei muito de ficar sentado bebendo nos bares, mas esse aqui é diferente. Se a cidade fosse uma selva, o bar do Zé seria a minha caverna, onde eu encontro a minha matilha...

O grupo de Mandrake no bar é constituído por Wexler (Miéle) e pelos personagens secundários: Marcelo (Maurício Gonçalves); Flávia (Malu Galli), a advogada *gay*, Junior (Marcelo Adnet)- o mascote da turma - e Zé Carlos (Edgar Amorim), um advogado de meia idade. Esse grupo, mesclado de tipos diversos e peculiares em suas características, se encontra para trocar experiências profissionais, ligadas ao mundo da justiça, com suas respectivas derivações. Nesses encontros, charutos, vinhos e cigarros são consumidos durante os diálogos sobre questões referentes às condutas judiciais e a comportamentos sociais contemporâneos. Os personagens secundários são apresentados em voz em *off* pelo próprio Mandrake. Em trecho do roteiro do primeiro episódio,

PV de Mandrake: vemos o balcão, onde FLÁVIA, advogada, 29 anos, conversa animadamente com outra ADVOGADA, morena bonita, 35 anos. A câmera se aproxima de Flávia.

MANDRAKE (V.O.)

Aquela ali é a Flávia Guimarães, advogada de família, especialista em casos de divórcio, o terror dos maridos ricos...

Flávia olha na direção da câmera, ainda sob o PV de Mandrake, e dá uma piscada para ele.

MANDRAKE (V.O.)

Campeã carioca juvenil de tênis, aluna brilhante...

Flávia se despede da advogada e caminha em direção a Mandrake. Wexler senta-se novamente à mesa.

MANDRAKE (V.O.)

Chegou a ficar noiva do filho de um empresário bem sucedido, mas de repente...

Flávia beija Wexler, puxa uma cadeira e senta à mesa.

Inicia-se um diálogo entre Mandrake e Flávia, esta analisando uma mulher e, assim, informando ao telespectador a sua específica preferência sexual.

Mandrake volta a olhar o bar.

PV de Mandrake: vemos no balcão MARCELO, advogado, 40 anos, chegando ao bar e entregando uma garrafa de vinho branco ao barman. O som ambiente volta a diminuir de volume. Ouvimos Mandrake em Off.

MANDRAKE (V.O.)

Marcelo Pereira, tributarista brilhante, vaidoso, fascinado por vinhos e charutos. Um bon-vivant...

Marcelo recomenda o vinho ao barman, que o guarda com cuidado. Ao lado de Marcelo, vemos ZÉ CARLOS, advogado, 39 anos. Zé Carlos fuma um cigarro e olha descaradamente para uma ESTAGIÁRIA sentada ao balcão.

MANDRAKE (V.O.)

Zé Carlos Zinner, um dos grandes criminalistas do Rio de Janeiro. Meu colega de faculdade. Profissional bem sucedido e cafajeste incorrigível.

(...)

CORTA PARA:

Mandrake, Flávia, Zé Carlos e Marcelo fazendo um brinde. Balde de gelo com a garrafa do vinho no meio da mesa. Antes que eles bebam o primeiro gole, chega JÚNIOR, advogado, 23 anos.

JÚNIOR

Ei! Não me esperaram pro brinde?

Todos olham para Júnior. O som ambiente volta a diminuir, ouvimos a voz de Mandrake em Off.

MANDRAKE (V.O.)

Ah, e esse é o Júnior. Recém formado, aluno cdf...

ZÉ CARLOS

(irônico)

Pires! Traz uma Coca-Cola pro Júnior!

Risos gerais.

Personagens secundários:

Zé Carlos (Edgar Amorim): Advogado, amigo de Mandrake, jeito atrevido, mulherengo.

Marcelo (Maurício Gonçalves): Advogado, amigo de Mandrake, mulato. Sua cor estará posicionando o seriado quanto a uma postura politicamente correta de dar visibilidade à normalidade do problema racial.

Flávia (Malu Galli): Advogada, amiga de Mandrake, gay. Aborda as questões relativas ao homossexualismo feminino.

4.3. Sinopse dos capítulos

Primeira série: oito capítulos

Episódio 1 – *A Cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar.*

Direção: José Henrique Fonseca.

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto.

Exibição: 30 de outubro de 2005

Baseado no conto *O caso de F.A.*, de Rubem Fonseca.

Apresentação: primeira tomada, a Avenida Atlântica como referência da cidade onde se passa o seriado, o Rio de Janeiro. A primeira cena, um close sobre Mandrake, com narração em *off*, fazendo a sua apresentação, informa sobre sua posição como narrador onisciente. Esse ponto remete à direção estrutural do seriado: algumas análises narrativas partirão do ponto de vista de Mandrake.

Dentre as locações que se tornarão fixas ao longo da série: o escritório de advocacia onde trabalha no centro da cidade; seu apartamento em Copacabana, esquina de Avenida Atlântica com Rua Prado Junior; o Bar do Zé, que aparecerá nos oito episódios da primeira série.

Enredo do primeiro episódio: um Playboy de 35 anos, Baby Machado (Daniel Dantas), se apaixona por uma prostituta, Pâmela (Carolina Holanda) e contrata Mandrake para negociar sua saída do bordel onde trabalha. A moça teria dito para o playboy que só poderia sair das garras do cafetão Miro (Rômulo Marinho Jr) – um homem violento e controlador que vive no submundo do crime e que a prende em “seu poder” - se lhe pagasse 30 mil dólares. A ação se concentra na boate de strip-tease *Sunshine Girls*, onde moças de corpos esculturais dançam

com um poste para a platéia. No dia da negociação, Mandrake solicita a ajuda de seu amigo de infância Raul (Marcelo Serrado). Raul se atrasa para o encontro na boate e Mandrake acaba sendo espancado pelos seguranças do cafetão, delineando a situação do herói que circula entre a valentia e a fragilidade.

Aponta, também, para uma reflexão sobre a prostituição, sobre a clássica situação do playboy rico que deseja o poder sobre o corpo da mulher.

Episódio 2 - VIVECA

Direção: Toni Vanzolini

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 6 de Novembro de 2005

Baseado no conto *Dia dos Namorados*

O episódio inicia com Mandrake chegando à casa de um judeu amigo de Wexler, Dr. Graff (Ítalo Rossi), para resolver um processo. Mas é apenas uma apresentação das atribuições de um advogado. O *plot* é sobre um diplomata argentino, J.J. Suarez (Jean Pierre Noher), que vinha sendo acusado de assédio sexual. Numa noite, depois de uma festa *blacktie*, pega uma prostituta na Avenida Atlântica e a leva para um motel. Lá, descobre que se trata de um travesti, Viveca (Bianca Soares), que, com uma navalha na mão, ameaça cometer o suicídio caso ele não lhe dê uma quantia em dinheiro. Mandrake é acionado para resolver a questão. Aborda o clássico caso social e comportamental quanto a uma sociedade de elite moralista e hipócrita.

Episódio 3 - Eva

Direção: Arthur Fontes

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 13 de novembro de 2005

Baseado no conto *Mandrake*, de Rubem Fonseca

Mandrake é chamado para intermediar a chantagem sofrida por um senador, Rodolfo Cavalcanti Meyer (Paulo César Peréio), rico, pai da bela Eva, suspeito do assassinato da amante Marly Moreira (Sandra Barsotti). O episódio recai na linha investigativa típica das narrativas do gênero policial, com crime, chantagem e tráfico de drogas.

Episódio 4 - YAG

Direção: José Henrique Fonseca

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 20 de Novembro de 2005

Famoso estilista, Erik Angel (Orã Figueiredo), chama Mandrake para interceder junto a um chantagista que o ameaça com imagens gravadas de sua relação homossexual dizendo que irá divulgá-las na internet. Festas *heavy*, droga e mundo da moda são abordados nesse episódio.

Episódio 5 - Detetive

Direção: Carolina Jabor

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 27 de Novembro de 2005

Empresária Wanderléa (Betty Lago), dona de uma cadeia internacional de churrascaria, ninfomaníaca, é pega em flagrante por um fotógrafo que a chantageia, dizendo

que irá enviar as fotos para seu marido Ronaldo (Marcio Garcia), um jovem desocupado, ex-garoto de programa, que ela manipula e que funciona como laranja para sonegação de seus impostos.

Episódio 6 – Atum Viscaya

Direção: Lula Buarque de Holanda

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 4 de dezembro de 2005

Mandrake tem que intermediar uma negociação de resgate do filho do empresário dono da fábrica de atum, Luis Maurício (Ângelo Paes Leme), que exporta cocaína dentro das latas fabricadas pelo pai. É seqüestrado por dois policiais, Fernando (Taumaturgo Ferreira) e Nivaldo (André Mattos), em um plano que envolve um delegado. São abordadas questões relativas à instância policial, corrupção e tráfico de drogas. Há a personagem Daniela (Rafaela Mandelli), uma repórter que irá problematizar questões relativas à atividade do jornalismo. A moça seduz Mandrake, sem revelar sua função, conseguindo arrancar dele informações sobre o caso. O amigo Raul é informado e conta para Mandrake que a denúncia será feita como furo de reportagem, o que criará uma situação difícil para Mandrake.

Episódio 7 – Kolkata

Direção: Claudio Torres

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 11 de dezembro de 2005

A primeira cena apresenta Mandrake no consultório de um urologista que diagnostica uma uretrite, doença cujo tratamento requer uma fase de abstinência sexual. Esse fato confere doses de humor que serão exploradas ao longo do episódio.

A história se desenvolve a partir do momento que é chamado para socorrer uma jovem, Nininha Paranhos (Luiza Mariani), com ameaça de morte por *overdose*, numa festa-bacanal na casa de um *socialite*, com a apresentação de um suposto guru indiano naturalizado americano, Ravi Kolkata (Evandro Mesquita), ensinando aos convidados a prática de *Kama Sutra*. O episódio apresenta questões sobre a sexualidade de uma maneira aberta, com ironia e muito humor.

Episódio 8 – Amparo

Direção: Arthur Fontes

Roteiro: José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto

Exibição: 18 de dezembro de 2005

Mandrake é chamado para encontrar a namorada mexicana de um cantor pop-star latino, Pepe Leon (Luciano Castro), chamada Amparo (Gisele Itié), que desapareceu. A moça é ninfomaníaca e está passando uma temporada com um produtor de mel nas serras do Rio de Janeiro. Pepe se recusa a apresentar os shows se a moça não aparecer, o que deixa o seu empresário, Diego (Roque Valero), enlouquecido com o possível prejuízo. Em uma linha investigativa para encontrar a moça, Mandrake percorre várias situações para descobrir o seu paradeiro. No final, ao dirigir-se para pegá-la em Teresópolis e trazê-la de volta, leva um tiro do produtor de mel e é hospitalizado. O episódio explora a língua espanhola, artifício para se conectar com países latino-americanos.

Segunda série**Cinco episódios:****Episódio 9 – Brasília****Direção:** José Henrique Fonseca**Roteiro:** José Henrique Fonseca e Tony Belloto

Exibição: 18 de novembro de 2007

Mandrake vai à Brasília investigar sobre o desaparecimento da sobrinha de Dona Marisa (Ilka Soares), antiga secretária do escritório. A moça se torna garota de programa e é explorada pelo deputado Aurélio Duarte (Antonio Grassi) para rituais satânicos. Deputados e senadores brasileiros e suas práticas são apresentadas nesse episódio, em que Mandrake é mais uma vez ferido. As tomadas aéreas da cidade, cenas externas mostrando as edificações que levam a assinatura de Oscar Niemeyer, servem para exportar imagens da capital do Brasil.

Episódio 10 – João Santos**Direção:** José Henrique Fonseca**Roteiro:** José Henrique Fonseca e Claudio Torres

Exibição: 25 de novembro de 2007

Mandrake é encarregado de defender o empresário João Santos (Ewerton de Castro) da acusação de assédio sexual. É o único episódio em que aparecem cenas de tribunal. O caso se desdobra em questões que envolvem uma rede de prostituição e pedofilia.

Episódio 11 – Rosas negras

Direção: José Henrique Fonseca

Roteiro: José Henrique Fonseca e Felipe Braga

Exibição: 2 de dezembro de 2007

Mandrake é chamado por uma antiga amante, Lena (Bruna Lombardi), para encontrar a filha Isabel Bertolini (Laila Zaid), que fora sequestrada. Na verdade, a moça tramou um sequestro para tirar dinheiro do pai, um italiano rico fugido do Brasil por sonegar imposto. O episódio trata de drogas, bebidas, lesbianismo e relações familiares.

Episódio 12 – Ligia

Direção: José Henrique Fonseca

Roteiro: José Henrique Fonseca

Exibição: 9 de dezembro de 2007

Ligia (Monica Martelli) é ex-mulher de Raul. Trabalha numa ONG ambientalista na Alemanha e chama Mandrake para intermediar uma negociação que será feita no Rio. Mandrake descobre que se trata de uma gang que falsifica certificados de carbono para empresas. O episódio lida com a questão ambiental, seus desdobramentos e ilegalidades.

Episódio 13 – Alma

Direção: José Henrique Fonseca

Roteiro: José Henrique Fonseca

Exibição: 16 de dezembro de 2007

Em uma festa na OAB (Ordem dos advogados do Brasil), Mandrake e Wexler conhecem o empresário Adolfo Nigri (Gracindo Junior), dono de uma *holding*, a EXEG, e sua mulher Alma (Maria Manoela). O empresário contrata os serviços de Mandrake para intermediar chantagem feita por parte de um gerente administrativo, Lourenço (Marcos Winter), que o ameaça de denunciar irregularidades fiscais de algumas de suas firmas. Esse gerente é amante de Alma, o que complica ainda mais a trama. Moça bonita e sensual, ar de indefesa, Alma conquista Mandrake o fazendo se envolver em cenas de sadomasoquismo, prática explorada por Alma e seu marido. No final, Lourenço é morto e Mandrake é acusado de homicídio. É preso, depois consegue um *habeas corpus* e termina esclarecendo a trama e se provando inocente.

4.4. Mandrake e a cidade

No primeiro episódio do seriado, *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, aparece na tela em negro, ao som de música instrumental de Charles Mingus, o seguinte texto:

“Era uma palavra, a desmoralização era geral, clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”.

Joaquim Manuel de Macedo

1862

Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro.

No seriado *Mandrake*, o Rio de Janeiro é um personagem. Tanto o texto de 1862 quanto o título do episódio atentam o telespectador para o fato de que não lhe será

apresentada a imagem midiática da “Cidade Maravilhosa”, impregnada no imaginário nacional e internacional, mas conduzirá o seu olhar pelos lados obscuros e controvertidos da cidade.

O Rio de Janeiro, na ficção de Rubem Fonseca, é representado com suas divisões de ordem socioeconômicas – a Zona Sul, predominantemente dos ricos, e a Zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os pobres – mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade. A aproximação se dá de várias maneiras. O marginalizado torna-se, muitas vezes, um assalariado do crime, servindo ao empresário que não quer sujar as mãos (...) (FIGUEIREDO, 2003, p.30)

Essa situação de segregação social, convivendo em uma mesma situação geográfica da cidade, é conhecida: a presença da favela nos morros da Zona Sul, o asfalto *versus* o morro, a riqueza *versus* a pobreza. A literatura de Rubem Fonseca é denunciativa dessa realidade social brasileira, e a cidade do Rio de Janeiro é o cenário ideal, não só como centro urbano onde a ficção de gênero policial acontece, mas por ter se transformado em um amplo painel em que os excluídos vivem incrustados em bairros de grã-finos.

No Brasil, desde fins do século XIX, a ficção literária se constrói a partir da e na cidade. É o caso de autores como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio. Na literatura brasileira contemporânea, Rubem Fonseca representa a continuidade dessa versão.

Recorrendo ao texto *O flâneur*, de Walter Benjamin, no qual se reconhece que o surgimento do detetive está diretamente relacionado à cidade, e sua concepção a partir do estilo promovido pelo urbanista francês Haussmann, iremos explorar o personagem Mandrake como um observador e o seu olhar processado pela câmera, como um dispositivo que aponta para uma forma de expor a cidade assistido pelo olhar do outro (BENJAMIN, 1985, p. 66).

A *flânerie*, prática de passear pelas ruas, tem sua origem a partir dessa nova proposta urbana que surge no século XIX. Até então, eram raras as calçadas largas, que passam a oferecer mais proteção contra os veículos, além de ser o espaço entre a casa e a rua, entre o privado e o público.

Em seu estudo sobre as cidades ocidentais, o sociólogo alemão Georg Simmel desenvolveu duas teses clássicas: uma que se refere à tensão da vida na cidade grande, marcada pelo anonimato e pela indiferença; a outra, que aponta a cidade como o lugar do outro, o ponto de encontro do estrangeiro.

On the one hand, life is made infinitely easy for the personality in those stimulations, interests, uses of time and consciousness [which] are offered to it from all sides. They carry the person as if in a stream, and one needs hardly to swim for oneself. On the other hand, however, life is composed more and more of these impersonal contents and offering which tend to displace the genuine personal colorations and incompatibilities (SIMMEL, 1950, p. 422).

Esta análise nos interessa particularmente. O personagem Mandrake é um sujeito urbano que vive em constante companhia do risco, do imprevisível, e sujeito aos aspectos instigantes e ameaçadores da grande cidade. Nela cada um é um desconhecido perante os demais, um estrangeiro no meio da massa, da multidão. A origem da história do detetive na literatura policial tem aí a sua marca: “O conteúdo social e originário da história do detetive é o apagar as pegadas do indivíduo na multidão da grande cidade”. (BENJAMIN, 1985, p.72)

Esse tema foi demonstrado por Edgar Allan Poe em *O segredo de Maria Roget*, marco na literatura policial, em que o detetive Dupin aproveita as informações da imprensa diária para ajudá-lo a desvendar o crime, e em sua famosa novela, *O homem da multidão*. O ‘espetáculo da multidão’ fascina o detetive, cujo prazer consiste em conseguir encontrar o criminoso no meio da vasta massa de gente que cruza a cidade.

O seriado *Mandrake* perpassa esse sentido ao filmar diversas vezes o personagem caminhando na cidade do Rio de Janeiro, em meio ao movimento intenso da multidão.

Pensar a cidade de *Mandrake* exige uma reflexão sobre a concepção de cidade atribuída como espaço urbano e a sua relação na modernidade, com o surgimento do cinema.

Lewis Mumford, em seu livro *A Cidade na História*, percorre o desenvolvimento histórico do homem para alcançar uma perspectiva sobre como foi moldada a cidade e os processos que sofreu. E afirma:

Não há definições que se apliquem sozinhas a todas as suas manifestações nem descrição isolada que cubra todas as suas transformações, desde o núcleo social embrionário até as complexas formas da sua maturidade e a desintegração corporal da sua velhice. As origens da cidade são obscuras, enterrada ou irrecuperavelmente apagada uma grande parte de seu passado, e são difíceis de pesar suas perspectivas futuras (MUMFORD, 1965, 1º vol. p.11).

A cidade como forma de vida é uma invenção do Ocidente. A *pólis* grega - a acrópole, a ágora e o mercado – foi uma forma de organização espacial para definir as funções políticas, econômicas e sociais de seus habitantes. Com as transformações sociais e econômicas do capitalismo, novas configurações foram sendo traçadas no espaço urbano, redefinindo as manifestações políticas e culturais.

A cultura moderna surge nesse novo contexto de cidade. Em uma análise precisa, em seu artigo “Espaços Tecno-Fabulados: Cibercidades e Heterotopias”, apresentado no 15º Encontro Anual da COMPÓS, Ieda Tucherman faz a seguinte referência:

Se Paris, a de Charles Baudelaire descrita por Benjamin como a capital do século XIX, foi a primeira cidade simbólica desta modernidade, a Nova York da virada do século XX foi herdeira e complemento; a primeira iniciando o processo de exibição de visibilidade e distração, de “construção de eternidade na efemeridade”, enquanto a segunda, a congestionada Nova York, lidou com a superestimulação e com o choque, transformando-se num caldeirão transbordante de distração, sensação e estímulo, vendo surgir, materializada pelo crescimento do capitalismo industrial, a sociedade de massa. (TUCHERMAN, Compós, p.3)

Desde então, a complexidade da cidade moderna instigou um campo de investigação mais amplo, apontando não só os aspectos arquitetônicos e o traçado urbano, mas também as implicações sociológicas e psicológicas. A imensa contribuição do já citado Georg Simmel repercutiu em muitos estudos, cuja preocupação foi analisar as experiências subjetivas percebidas no ambiente urbano, valendo destacar o interessante artigo de Ben Singer intitulado “Modernidade, hiperestímulo e sensacionalismo”, no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, no qual fala de uma “concepção neurológica da modernidade”, gerada pelos choques físicos e estímulos da vida da cidade. Cabe recorrer novamente à Ieda Tucherman quando sublinha:

Um movimento curioso vai se realizar então: a hiperconsciência histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno tais como acidentes de trânsito, mortes nas construções urbanas, etc., vai originar matérias e cartuns nos jornais, num movimento em que o automóvel, símbolo do capitalismo, da aceleração, do trânsito, do transitório e do consumo vai encarnar o tema central da imaginação distópica moderna. (TUCHERMAN, ibidem, p.3/4)

E junto com as transformações da modernidade, vimos surgir o cinema como o lugar de elaboração de uma narrativa condizente com a subjetividade que surge a partir desse momento. Considerando que as outras formas de arte vivenciaram em suas narrativas a incorporação da vida urbana, atribui-se ao cinema a maior proximidade com a experiência temporal da modernidade por se utilizar da imagem em movimento como meio de apresentação do cotidiano das ruas com seus automóveis, seus passantes e seus ruídos.

O que nos interessa sublinhar para o estudo do seriado em questão é o fato do cinema ter funcionado como um veículo que daria visibilidade ao discurso social e cultural.

Retomando os estudos de Foucault sobre a questão do poder disciplinar, em que nos aponta como os dispositivos de vigilância contribuíram para produção de subjetividades e identidades, nos cabe recorrer ao artigo “Máquinas de ver modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação”, no qual Fernanda

Bruno apresenta um estudo detalhado de como os dispositivos de vigilância, inaugurados na modernidade, ganham novos contornos na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Considerando o advento das tecnologias de comunicação, a trajetória da TV e da internet, apresenta-se um novo paradigma relacionado à questão da vigilância, em que o centro de visibilidade sofre um deslocamento, abrindo outro campo onde o olhar do outro se reflete em um olhar sobre si. (BRUNO, 2005). Desse modo, a exposição do indivíduo comum à visibilidade está vinculada a um novo modo de exercício de poder, como já apontava Foucault:

A eficácia do poder, sua força limitadora, passou de algum modo, para o outro lado – para o lado de sua superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder, faz funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscrevendo em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados: a vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação (FOUCAULT, 2003, p. 168).

Esse novo dispositivo de poder, batizado por Thomas Mathiesen como *Sinóptico*³², identifica o deslocamento do foco de vigilância, no qual os vigiados passam a ser também vigilantes.

Segundo o digrama moderno, não há indivíduo e identidade que se constituam fora deste Olhar, ainda que se lhe possa resistir ou opor num segundo momento. O pertencimento necessário a um coletivo, a uma instituição, ao olhar do Outro, enfim, garantia o processo identitário (BRUNO, 2005, p. 10).

³² O termo sinóptico visa fornecer uma distinção minuciosa entre a vigilância panóptica e o controle, que Thomas Mathiesen adjetivou de sinóptico. Ao se propor como uma atualização dos processos de disciplinamento, que Michel Foucault havia descrito em sua genealogia da Modernidade, o conceito de sinóptico, baseado em novos recursos telemáticos, atualiza a visão da sociedade (moderna) em que o controle do risco baseava-se/baseia-se na lógica segundo a qual "poucos vigiam muitos" para uma sociedade (pós-moderna) em que o controle do risco baseia-se na lógica de que "muitos vigiam poucos".

O que nos interessa nessa análise de Bruno é o “olhar” do outro e o seu papel na constituição de subjetividades e identidades.

Na modernidade, o cinema irá representar um novo estágio na ascensão do visual, tendo um papel estrutural na mobilização do olhar considerando a condição do espectador, do foco de recepção. Na contemporaneidade, a TV, a internet e os novos dispositivos tecnológicos responderão por esse papel.

A imagem do cinema, arte por excelência do século XX, foi perdendo espaço no cotidiano para as imagens da televisão, vídeo, telas de computador e câmeras de vigilância. (LINS, 2004, p. 154)

A televisão, então, será um novo dispositivo de poder e vigilância em que muitos vigiam poucos, diferente do modelo panóptico, em que poucos vigiavam muitos (Bauman In: BRUNO, 2005, p. 6).

A cidade vista pelo Mandrake, no seriado, e o Mandrake, na cidade, sendo visto pelo telespectador, irá jogar com a questão do olhar do outro, ou seja, o ponto de vista do Mandrake e do diretor como organizadores do visível, dando visibilidade aos aspectos da cidade que irão comunicar ao telespectador o comportamento da sociedade carioca.

As cenas externas são uma constante ao longo do seriado. A linguagem fílmica, recorrendo aos elementos visuais e sonoros, permite associar a tensão da cidade grande ao universo do conteúdo ficcional.

Em todos os episódios são recorrente as planos aéreos nos quais se nota a preocupação em mesclar as imagens já consagradas mundialmente das paisagens naturais da cidade do Rio de Janeiro – as praias, o Pão de Açúcar, Corcovado, etc. – com tomadas dos edifícios altos do centro da cidade e as grandes avenidas. A cidade vista do alto, ora de dia, ora à noite, ao entardecer e ao amanhecer, serve para pontuar o episódio quanto ao contexto

do roteiro, sugerindo a diferenciação do horário em que a situação ocorre, o que acarreta na diferenciação temporal dos acontecimentos e do comportamento social na cidade.

Mandrake mora em Copacabana, o bairro mais cosmopolita da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, e trabalha no centro. São ícones através dos quais as diversidades culturais da sociedade carioca mais se apresentam. O seriado, portanto, exibirá em vários momentos esse percurso do personagem.

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada em 1565. O bairro do Centro da cidade reúne a memória da história do Brasil, do colonialismo aos tempos atuais. No início do século XX, o então prefeito Pereira Passos decidiu construir o Rio de Janeiro do futuro, “a Paris de Haussmannn”, abrindo a grande Avenida Central – hoje Avenida Rio Branco - que rasgaria o centro da cidade de mar a mar, do porto à baía, inaugurando o espaço urbano que durante décadas foi palco de manifestações políticas e culturais. A Cinelândia – a Praça Floriano– foi cenário para a construção dos primeiros cinemas da cidade – Capitólio, Odeon, Gloria, Palácio – fundando a *Broadway* brasileira. Edificações como o Teatro Municipal (cópia da Ópera de Paris), a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e a Câmara Municipal são ícones do período neoclássico que ainda se mantém de pé em meio aos edifícios modernos envidraçados, de mais de trinta andares, construídos a partir da década de sessenta.

No seriado, a paisagem urbana da Cinelândia é bastante explorada. Tomadas de cena de Mandrake caminhando, sempre vestido de terno e gravata, fumando charuto em meio à multidão frenética, fornecendo elementos do universo comportamental dos passantes. Tomadas do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional expõem ao espectador esse ponto da cidade que mescla a tradição com a modernidade. A memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais, como aponta Andreas Huyssen em seu livro

intitulado *Seduzidos pela Memória*, é mostrada no seriado através do cenário urbano concedendo à cidade do Rio de Janeiro o seu lugar de representação no espaço e no tempo.

Como crítico literário, sinto-me atraído pela noção da cidade enquanto texto, de ler a cidade como um conglomerado de signos. Relembrando o livro maravilhosamente sugestivo *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, sabemos como os espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar as noções de cidades específicas (HUYSSSEN, 2000, p.89).

Considerando como o autor aponta que a noção de cidade como signo permanece pertinente mesmo tendo havido a mudança de um discurso da cidade enquanto texto – o auge foi nos anos 1970 e 1980 com uma retórica baseada na semiótica - para um discurso relacionado à imagem, a leitura da cidade através das imagens captadas pela câmera tem como propósito oferecer uma visão geral dos fenômenos que constituem a experiência cotidiana contemporânea.

Dentro de um regime específico de representação, que atua como uma sobre-exposição do real, fazendo ao mesmo tempo a mediação entre o sujeito e o olhar do outro, o movimento de câmera cria uma relação tênue entre a narração e o sujeito/espectador. Com a preocupação de criar o mais próximo possível o retrato fiel do Rio de Janeiro, as filmagens de rua no centro da cidade foram feitas com a câmera em *travelling*, viajando numa *van* que acompanhava o itinerário de Mandrake: ora caminhando sozinho, observando os transeuntes, fazendo suas observações em voz em *off*, ora com Wexler ou Raul. Mandrake passa em frente ao Teatro Municipal, atravessa a rua, anda de metrô, entra no táxi. Intercalando ao plano geral, com a intenção de singularizar aspectos do cotidiano, a câmera faz *inserts* em elementos urbanos da cidade moderna: *insert* no táxi amarelo; *insert* nos sinais de trânsito e a alteração vermelho/verde; *insert* nos relógios digitais de rua. Os *inserts* dão velocidade à imagem criando um ritmo acelerado ao filme.

Recorrendo à análise de Singer, no seu já citado ensaio de 1902, quando diz que a experiência moderna, “como a energia de uma bateria”, acionou um constante estado de reflexos e impulsos nervosos que passaram a fluir por todo corpo, a agitação do movimento da rua, em combinação com os dispositivos técnicos de filmagem e montagem, cria condições para a aproximação do espectador e a fruição de sua percepção do mundo da contemporaneidade. Artifícios da linguagem fílmica, como a velocidade acelerada da câmera, tomada de luzes noturnas tanto dos postes, como dos letreiros de neon e dos faróis de automóveis fora de foco, criam uma mediação entre a cidade real e a gerada pela imagem funcionando de forma eficiente para captar o imaginário do telespectador. Essa análise sobre o dispositivo fílmico nos remete a Baudry, que em seus dois ensaios fundamentais de *Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base* (1970) e *Dispositivo: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade* (1975), abre para a discussão do dispositivo como responsável pelos efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador (“efeito cinema”). Esses efeitos estariam associados à organização da narrativa discursiva e mais o dispositivo do cinema considerado em seu conjunto – câmera e as condições de projeção (a sala escura, projeção feita por trás do espectador, imobilidade do espectador etc.). No caso do seriado *Mandrake*, apresentado em um canal de TV por assinatura, o dispositivo da linguagem fílmica tem de corresponder a uma velocidade condizente com o tempo compacto de 50 minutos para organizar a narrativa, considerando que o produto utilizará a tela televisiva como dispositivo de visibilidade para um receptor sujeito às influências do cotidiano de sua privacidade doméstica.

Mandrake mora na Zona Sul da cidade - área com a maior concentração de renda - no bairro de Copacabana, um universo diversificado com uma ocupação distribuída entre espaços variados: edifícios com apartamentos de quarto e sala, às vezes, só um cômodo; e

edifícios de amplos apartamentos à beira da praia, ocupados por famílias abastadas. Seu apartamento se situa estrategicamente na esquina da Rua Prado Junior e Avenida Atlântica. A Prado Junior é conhecida como a rua da transgressão: boates de *strip-tease*, bares abertos durante toda a noite. A Avenida Atlântica, conhecida internacionalmente pela bela praia, endereço do Copacabana Palace Hotel, o mais nobre da cidade, da década de 60 à 80 foi moradia das famílias da aristocracia burguesa carioca. A vida noturna abarca frequentadores de restaurantes caros ao comércio de prostitutas e travestis, fazendo ponto ao longo da calçada. Retrato de uma cidade que vive a diferença social integrada no seu cotidiano. “Copacabana é a síntese da cidade onde se circula por um caleidoscópio de cenários” (LESSA, 2001, p.246).

Um lugar apropriado para a moradia de um personagem como Mandrake, que circula entre o submundo e a elite da sociedade carioca. Em vários momentos, nos episódios, é feito um plano de Mandrake de costas, olhando pela janela de seu apartamento, de onde avista as janelas dos edifícios do outro lado da rua. Barulho de briga, sirenes tocando, o universo de hiperestímulo cosmopolita da cidade.

As cidades estão sempre sendo redefinidas e redesenhadas conforme a evolução de sua organização social e representações políticas. Na contemporaneidade, as diversas tecnologias virtuais e as telecomunicações criam relações *on-line* que se refletem no cotidiano dos fluxos da cidade. No entanto, o espaço físico persiste como forma simbólica da existência espacial das sociedades. O que se observa é que esse cidadão contemporâneo, conectado com as redes e os instrumentos digitais, é contaminado ainda mais pelo hiperestímulo de que nos falou Georg Simmel.

Mandrake não anda pela cidade como o *flâneur* de Baudelaire, relaxado, “abandonado na multidão” (BENJAMIN, 1985, p. 82). Pelo contrário, Mandrake está sujeito a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos que influem em sua experiência subjetiva:

anda rápido, resolve problemas falando ao celular, olha as horas no relógio digital da rua, conversa com Wexler, enquanto engraxam os sapatos nas cadeiras tradicionais de engraxate, hoje encontradas somente no Centro; Mandrake toma café em um botequim, enquanto lê o jornal cuja manchete diz “Rio de Janeiro tem o dia mais quente dos últimos 20 anos”.

Com projeção para toda a América Latina, pelo canal HBO, o Rio de Janeiro é uma cidade que interessa. “O povo carioca foi um ingrediente-chave da construção de identidade brasileira na primeira metade do século XX.” (LESSA, 2001p. 388). A passagem para a modernidade, a bossa nova, a garota de Ipanema e a sensualidade são estigmas que marcaram a sua imagem.

No entanto, nos últimos tempos a criminalidade urbana tem sido destaque de noticiários internacionais, dando visibilidade aos desequilíbrios sócio-econômicos e sociais da cidade, criando um novo estigma, o da violência. Mandrake é um testemunho desse tempo. Mas enquanto filmes como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, *Era uma vez* e *Ônibus 174* concentraram-se em usar o dispositivo fílmico para mostrar esses aspectos da cidade, o seriado *Mandrake* fará outra leitura. “O que faz uma cidade bonita, não são as praias bonitas etc.; eu gosto do caos, do caos vibrante”. (ZIZEK, 2008, Caderno Prosa & Verso, O Globo)

O fato de cada episódio tratar de problemáticas ligadas à extorsão e à chantagem já indica que o universo a ser tratado percorrerá tipos diferentes de sociabilidade. O chantageado sempre será alguém de elevado poder aquisitivo – no caso, empresários, senadores, deputados e diplomatas. As moradias e os ambientes que frequentam – restaurantes, boates, festas particulares – trarão para o telespectador a vida cultivada nesse mundo. O uso de drogas e orgias sexuais fazem parte do comportamento desse grupo de indivíduos. Por outro lado, um travesti, moças de programa e policiais corruptos são personagens que trarão para a tela da televisão o grupo de “excluídos”, que almejam ascender

socialmente. Como advogado-detetive, cujo trabalho exige investigação, Mandrake vive de “dentro” a aventura narrada no seriado.

Mandrake é uma entidade narrativa. No rastro da simbiose entre ficcionalidade e factuality, como João do Rio (morto em 1921) – o primeiro cronista brasileiro a sair do espaço da redação jornalística para ir ao palco dos acontecimentos apurar a informação –, Mandrake executa um trabalho semelhante ao jornalismo investigativo no qual, por intermédio de suas experiências, traça os costumes cotidianos da sociedade carioca.

Lembrando que a cidade se apresenta como forma territorial onde a realidade cotidiana é vivida, as filmagens ainda recorrem a situações como: Mandrake circulando pelas noites da cidade no carro de seu sócio; fazendo Cooper na praia de Copacabana de dia, apontando para a interferência da cidade na subjetividade do personagem.

Cena que sublinha esse ponto de vista é a que ocorre no episódio 13, *Alma*. Ao receber a notícia de que tinha sido indiciado com a possibilidade de prisão, Mandrake sai pelo Centro da cidade transtornado. Câmera veloz, um negro com a bola, freiras, passantes, filmagem externa da câmera girando incorporando a cidade à confusão de sua mente.

Atribuindo à importância da cidade no imaginário desenvolvido no seriado, os roteiristas criaram no episódio 9, intitulado *Brasília*, uma história envolvendo um deputado e garotas de programa, conseguindo transpor imagens aéreas da capital do Brasil, outro ícone territorial de referência internacional.

Sobre a questão da vigilância e visibilidade exercidas através do “olhar” de Mandrake, convém sublinhar Walter Benjamin quanto à conexão da experiência subjetiva e a cidade ao afirmar que:

Quem sobrevoa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem e, para si, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que a paisagem envolvente. [s]ó quem caminha pela estrada experimenta o seu poder e o modo como ela,

em vez de ser a paisagem que para o aviador se desenrolava como uma planície, a cada curva faz sobressair zonas desconhecidas, clareiras, perspectivas (BENJAMIN, 1992:43).

Sob o ponto de vista (PV) de Mandrake, os telespectadores brasileiros e estrangeiros vão conhecendo as curvas e perspectivas desconhecidas das cidades brasileiras.

4. 5. O Contexto de *Mandrake* – lei e justiça no Brasil

Esta é a praia de Copacabana onde eu moro. Este aí sou eu. Meu nome é Mandrake e eu sou advogado criminalista. Vivo cercado de clientes acusados de roubo, receptação, contrabando, tráfico de drogas, estupros, sequestros e outros crimes menores. Quando mentem para mim, acredito neles para melhor defendê-los. Quando dizem a verdade, recorro a algum desses mecanismos psíquicos que aliviam a consciência dizendo, não julgue, tente entender. (Episódio 1)

Essa apresentação do personagem introduz no seriado o papel que Mandrake irá exercer: um advogado criminalista que, através das suas investigações, trará a questão dos direitos institucionais e sua eficácia. Em todos os episódios, Mandrake é solicitado para solucionar conflitos, cujos clientes não confiam na interferência da instância policial.

O nome *narrativas policiais* está associado a uma época em que cabia à instância policial a recuperação da ordem, através da vigilância/disciplina. O detetive era o herói que possuía o saber das normas e técnicas policiais, para conseguir desvendar as causas da desintegração daquela ordem. Um indivíduo criado pela sociedade moderna como um agente capaz de investigar as estruturas que organizam as sociedades.

A sanção normalizadora constitui um campo complexo. De acordo com a leitura de Foucault, *a norma e a disciplina* que regulam as práticas sociais estão condicionadas às particularidades sociais de determinada tradição histórico-social (FOUCAULT, 1977). Essa posição anula a idéia de universalidade iluminista do conceito de lei, passando a considerar

que a ordem simbólica da lei é dissociada da ordem da justiça e suas práticas sociais. O campo social e político e a economia dos bens e valores seriam, então, os dispositivos de referência para a análise das concepções de disciplina e norma. (BIRMAN, 1999).

A primeira cena do episódio 1 mostra um apartamento grã-fino. Sentadas no sofá estão duas moças, cerca de 20 anos, bonitas, vestidas de preto, e um delegado de entorpecentes e seu assistente, que foram averiguar a denúncia feita através da internet de consumo de drogas naquele local. Inicia-se um diálogo entre Mandrake e o delegado de entorpecentes. Mandrake tenta convencê-lo a não levar as moças para a delegacia. O delegado critica Mandrake por estar defendendo “patricinha”³³. E a resposta de Mandrake:

Eu sou advogado. Elas têm cara de marginal?... isso aqui não tem tanta importância, a cidade aí fora está pior. Eu me responsabilizo pelas meninas, confia em mim. Sabe o quê? Além do mais eu também não compactuo com esse tipo de coisa.

E acaba convencendo o delegado, com um jeito cínico e amigável, a encerrar o caso.

Nessa cena inicial do seriado, Mandrake se apresenta como o mediador, o intermediário, que com o seu poder de convencimento mostra ao delegado que a aplicação da lei é situacional.

Dentro da estrutura social que depende de uma entidade superior para disciplinar e solucionar os conflitos, cabe à polícia a função de reprimir o crime e as atitudes transgressoras, e ao direito penal a criação de punições para enquadrar o criminoso e os atos fora da norma.

Quando Mandrake dialoga com o delegado, ele põe em questão a validade dessas normas. Mandrake lida com a transgressão, com o que está fora da ordem, “com roubo, receptação, contrabando, tráfico de drogas, estupros, sequestros e outros crimes menores”, como disse no início. Ele se situa no limiar da norma.

³³ Gíria que designa mulheres jovens pertencentes à classe social de alto poder aquisitivo.

Recorrendo aos estudos de Foucault, o poder não deve ser entendido como regras estabelecidas pela soberania do Estado e de seus aparelhos de controle, e sim como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e que, portanto, se deparam constantemente com contradições que as transformam e as invertem.

Quando em sua apresentação, no início do seriado, Mandrake diz: “Quando dizem a verdade, recorro a algum desses mecanismos psíquicos que aliviam a consciência dizendo, não julgue, tente entender”, ele traz ao telespectador a posição de que não existe uma verdade absoluta, que cada situação merece um julgamento específico.

Para Foucault, a problematização da verdade é analisada apontando dois aspectos fundamentais: um diz respeito ao uso da razão (*reasoning*) como forma correta de determinar se um enunciado (*statement*) é verdadeiro ou não; o outro relaciona-se à questão de saber qual a importância, para o indivíduo e para a sociedade, em dizer a verdade e estipular que essa verdade seja inquestionável.

Os modelos de verdade nasceram a partir das práticas judiciárias – a maneira pela qual, entre os homens, se arbitram as responsabilidades e a punição para os seus erros - que se impõem à sociedade engendrando os domínios de saber, sustentados pelas condições políticas e econômicas dessa sociedade (FOUCAULT, 1996). Segundo Foucault, a história do direito de julgar, do direito de dizer a verdade e de testemunhar surgiu na Grécia: “A tragédia de Édipo é fundamentalmente o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas” (ibid, 1996, p.31). Na peça de Sófocles, para resolver um problema de contestação, de litígio criminal, - quem matou o rei Laio – aparece a figura do pastor, a testemunha que detém em seu discurso o direito de opor a verdade aos seus próprios senhores. A partir de então, surgiu a necessidade de regras para obter a verdade, desenvolvendo uma série de lutas e contestações políticas que resultaram na elaboração de

uma descoberta judiciária, matriz para a filosofia, os sistemas racionais e os sistemas científicos que caracterizaram o pensamento grego.

Segundo Foucault, não havia poder judiciário autônomo e, na medida em que o direito de ordenar e controlar ficou vinculado à acumulação de bens e do poder das armas – século XII –, é que procedimentos judiciais passaram a ser constituídos: a sentença, a infração, a figura do procurador como o representante soberano e o inquérito: “Temos, assim, um tipo de estabelecimento da verdade totalmente ligado à gestão administrativa da primeira grande forma de estado conhecida no Ocidente” (ibid, 1996, p. 70). A instituição judiciária veio a ser uma forma de autenticar a verdade, criando uma relação entre o conhecimento e as determinações econômicas e políticas.

Foucault realiza um belo estudo sobre as idéias de Nietzsche acerca do conhecimento. Em *A vontade de poder*, o filósofo afirma que não há ser em si, nem conhecimento em si, o que quer dizer que não há uma essência do conhecimento, que o conhecimento não é uma estrutura universal. Foucault conclui que o sujeito do conhecimento está vinculado às relações de verdade e às relações de força, criadas pela sociedade em que está inserida e que, portanto, mudam através da história: “O conhecimento é sempre uma relação de estratégia em que o homem está situado” (ibid, 1996, p. 25).

A vontade de verdade atravessou séculos de nossa história produzindo discursos com a função de organizar, controlar e dominar os acontecimentos, não somente no domínio da política, como também o da ciência e dos comportamentos sociais. “As verdades” estiveram sempre apoiadas em um suporte institucional. A palavra de lei estaria, portanto, associada a um discurso de verdade, a um sujeito do conhecimento com a capacidade de convencer quanto aos seus princípios (FOUCAULT, 2008).

Na sociedade contemporânea, o sujeito do conhecimento seria um sujeito que ocupa

posição específica, ligada às funções gerais do dispositivo de verdade de nossas sociedades em torno de estatutos produzidos pelos aparelhos políticos e econômicos (instâncias governamentais, universidade, exército, polícia, meios de comunicação). O advogado é dos que ocupam essa posição de entender o conjunto de procedimentos regulados pela implantação da lei, no funcionamento dos enunciados que giram em torno do estatuto de verdade e do papel econômico-político que ela desempenha. O advogado-criminal detetive Mandrake, portanto, é aquele que está a todo tempo se defrontando com o problema político e social de produção de “verdade/ poder”. Os episódios do seriado trazem em questão o exercício da lei, das relações de poder e da produção de verdades. Cabe, então, ao personagem Mandrake exercer a arte de manipular as relações dessas forças.

O nome *Mandrake* nos remete para o mágico da história em quadrinhos, criada por Lee Flak e Phil Davis. Na história em quadrinhos, *Mandrake* era ilusionista, um hipnotizador. Trata-se de um mestre da persuasão e dos artifícios diabólicos. Rubem Fonseca apropria-se desse nome para nomear um advogado, “alguém acostumado à retórica persuasiva, à construção da “verdade” no discurso e que poderia estar redigindo sua própria defesa”. (FIGUEIREDO, 2003, p.46).

No primeiro episódio, o dia seguinte à intervenção junto ao delegado de entorpecentes, Mandrake chega ao seu escritório no centro da cidade, M&W Advogados. Ao se encontrar com o sócio, Wexler lhe pergunta:

Como é que foi lá na casa da Maria Cecília? – se referindo às moças autuadas pela delegacia de entorpecentes - Ela já me ligou duas vezes de Paris, preocupada. Não consegue falar com as filhas, tenho que dizer alguma coisa pra ela. Precisou fazer a autuação, ou deu pra resolver no local, à la Mandrake?

Obtendo a resposta de Mandrake de que a família Leitão poderia descansar em paz. Por solução “à la Mandrake”, subentende-se uma forma de agir específica, correspondendo a uma ética específica. “À lá Mandrake” compartilha com o “jeitinho brasileiro”, termo popular impregnado no imaginário brasileiro para designar uma maneira informal de solucionar problemas fora das normas.

O tema do “jeitinho brasileiro”, muito estudado em diversas áreas relativas ao estudo de comportamento, está associado ao enraizamento da cultura paternalista na subjetividade brasileira, à apropriação indevida do pessoal sobre o institucional, com consequências para a vida social, gerando uma confusão entre o público e o privado, uma estratégia de exercício e manutenção do poder, instituindo o ilegal como legítimo.

Mandrake é advogado, ou seja, ciente das estruturas institucionais, conhecedor das leis e normas sociais, mas ao se deparar com situações cuja solução se dará por vias informais, o postula como um sujeito coagido a utilizar uma ética própria “à la Mandrake”.

No Brasil, o funcionamento normativo da justiça não cumpre com os princípios da sua constituição.

Com efeito, o Brasil tem hoje uma das constituições mais avançadas do mundo, coisa para ninguém botar defeito, mas os princípios desta constituição infelizmente não funcionam nas práticas sociais da justiça. Podemos afirmar, sem pestanejar, que se trata de uma das sociedades mais injustas do mundo, não obstante a beleza formal de sua constituição, já que essa funciona concretamente para instituir a justiça. (BIRMAN, 1999, p. 281).

A tradição patrimonialista e escravocrata do Brasil, ainda muito enraizada na subjetividade do brasileiro, tende a confundir a instituição com a autoridade, o público com o privado, havendo uma apropriação indevida do pessoal sobre o institucional. Nessa ordem

subjetivamente paternalista, a lei é o exercício pessoal do poder, ou seja, na práxis brasileira, a autoridade tem sido a própria lei. O poder é, portanto, estabelecido por atores, dentro de uma configuração social determinada por fatores econômicos e também por fatores genéticos, ou seja, às diferenças raciais entre brancos e negros, entre o “senhor e o escravo”, gerando um sistema de dominação e de desigualdade que garante direito e privilégios para um grupo.

Essa tradição vem se estabelecendo ao longo da história da sociedade brasileira. No nível das classes populares, assiste-se à crescente utilização da violência como forma de sobrevivência diante da discriminação sofrida pelos dispositivos de poder e formas de ação de elites políticas e econômicas, acostumadas a serem protegidas pelo Estado. Esses grupos sociais, por sua vez, tendem a respeitar cada vez menos os princípios normativos e disciplinares dessa sociedade criando eles próprios, também, as suas próprias leis.

No Brasil, a cidade do Rio de Janeiro é, por excelência, o espaço geográfico onde essa dicotomia social é vivenciada. O herói Mandrake terá de trafegar entre essas instâncias. Qual a relação entre a figura desse advogado-criminalista-detetive e as instituições? Como ele apresenta as lógicas da lei e sua eficácia? Quais são os limites que ele respeita?

A lei é uma composição de ideais e ilegalismos que privilegiam a classe dominante, submetendo a classe dominada e impondo uma ordem. Segundo Foucault, o poder seria “propriedade” de uma classe.

A estrutura paternalista arraigada na cultura brasileira confere à classe dominante o poder de estabelecer normas que defendam os seus interesses, mesmo quando estes estão fora da lei. Já no primeiro episódio, aparece Medeiros, um personagem, também advogado, amigo do pai de Mandrake, que surgirá ao longo da série sempre em voz em *off*, em telefonemas,

pedindo que Mandrake ajude um amigo que está passando por uma situação ‘delicada’.

“Trabalho sujo o Medeiros não fazia. Mandava lá para o escritório. Acho que foi assim desde a época do meu pai”, diz Mandrake em voz em *off*.

Quando Mandrake se refere ao “trabalho sujo” que o personagem Medeiros se esquivava de atuar, ele retrata sua posição como advogado. No episódio 13, *Alma*, Medeiros também aparece no seguinte diálogo.

ADOLFO

Quem me indicou o senhor foi o Medeiros

MANDRAKE

E por que ele mesmo não levou o caso adiante?

ADOLFO

Ele me disse que o senhor é especialista em caso de extorsão e chantagem

MANDRAKE

Isso não existe. Ninguém é especializado em resolver chantagem. Eu sou apenas o cara que suja as mãos. Estou aqui para te avisar o que pode acontecer, orientar suas atitudes. Tentar salvar seu dinheiro. Conta a sua estória.

O personagem, ao lhe contar o caso, é aconselhado por Mandrake a procurar a polícia. E o cliente lhe responde: “O senhor confia na polícia?”. Mandrake não consegue convencê-lo, o cliente insiste dizendo que não quer arriscar, que prefere resolver através de Mandrake.

No Brasil, as instâncias judiciais vêm perdendo, cada vez mais, a credibilidade por não conseguirem efetivamente cumprir com os critérios estabelecidos pela lei que acabam sendo sobrepujados por interesses esquivos, prevalecendo a ‘instituição do favor’, em que as relações de poder são convencionadas através das relações pessoais, funcionando como o eixo central para determinar as formas de convivência. Dentro dessa situação, é difícil formular um registro significativo da dimensão pública que venha organizar uma norma, uma disciplina.

Dentro da estrutura social brasileira, o advogado tem de aceitar o papel de mediador, resolvendo o que a instância policial não é capaz. E qual alternativa lhe resta? Até que ponto a lei se aplica? É possível padronizar condutas e atitudes?

Em seu livro *Genealogia da Moral*, Nietzsche discorre sobre os preconceitos morais, sobre os juízos de valor, o ‘bom’ e o ‘mau’, o ‘erro’. Nietzsche vai investigar os discursos tidos como racionais, chegando à conclusão de que muitos dos valores pregados como libertários, pelo pensamento moderno, ainda tinham como base as religiões e os mitos que a modernidade se propunha a abandonar. Sua filosofia, que proclama a morte de Deus e o fim das verdades absolutas, da metafísica e da crença na linearidade histórica, irá proclamar que os valores não existem em si, mas são criações humanas.

Diante da crise do pensamento moderno, as teorias do Direito tradicionais mostram-se abaladas com a crise da moral e a relativização de todos os valores. O modelo jurídico fundamentado basicamente na legitimidade de uma autoridade competente, para ditar o que é o direito, perde a direção a partir do momento que já não existem critérios para atestar a legitimidade de qualquer poder. E, então, como pensar o Direito neste contexto?

É o ponto culminante da história da verdade, como colocava Nietzsche, o ponto em que a verdade deixa de ser sinônimo de objetividade e em que se abre a possibilidade de um novo paradigma de verdade, aquele do qual nos fala Gianni Vattimo, o da verdade como interpretação. “Não há fatos, somente interpretações”, diz Nietzsche. Dentro desse contexto, o jurista terá que trabalhar com uma justiça que já não é ontologicamente justa, mas que se constrói através da interpretação, da retórica, da diferença, do diálogo e da tolerância.

É assim que, nesta mesma linha, poderíamos afirmar que também não há leis, somente interpretações. O trabalho do jurista, então, passa a ser de hermeneuta, de intérprete, e seu grande desafio não é mais encontrar a verdade objetiva por trás do texto legal, a vontade da lei ou do legislador, mas resgatar na herança cultural critérios de interpretação para construir um discurso razoável a respeito do problema do justo. (VILLA, /www.revistapersona.com.ar/Persona68/68Villa.htm, p.52)

Conforme coloca Pecoraro,

Primeira fase desse movimento (isto é: a interpretação que revela a falta de fundamento do direito, da justiça como direito, mas também a violência intrínseca de qualquer início) é decisiva porque permite denunciar, e deixar definitivamente de lado, os termos metafísicos tradicionais pelos quais a relação direito/justiça tem sido pensada. (PECORARO, 2005, p.129)

Já que a verdade não é um dado objetivo, mas ato de interpretação, é preciso que o sujeito contemporâneo reconheça que seu papel é ser um intérprete da realidade, realidade esta presente em um determinado horizonte histórico.

Ao falar em critérios de interpretação baseados numa herança cultural, temos que voltar à análise feita anteriormente a respeito da herança paternalista da sociedade brasileira. No sistema político e judicial brasileiro, o andamento dos julgamentos é lento. Políticos acusados são denunciados, mas o julgamento é protelado e a condenação não acontece. O termo popular “tudo acaba em pizza” foi sendo incorporado ao imaginário brasileiro criando um campo no qual a legitimidade é desmoralizada.

O personagem advogado Mandrake irá viver “de dentro” casos em que a lei não se aplica porque seus fundamentos do direito não são garantidos pelas instituições judiciais. Por isso, seus clientes recorrem a seus serviços esperando que ele consiga, de um modo informal, não normativo, dissolver o problema. Em uma estrutura social com características perversas, como irá se comportar o personagem Mandrake?

No seu discurso, Mandrake mostrará a sua descrença em uma linha de conduta universal, em conceitos universais. No segundo episódio – *Dia dos Namorados* - quando é chamado para solucionar um caso de chantagem aplicado por um travesti em um sujeito do corpo diplomático, Mandrake faz a seguinte fala: ao ser indagado pelo travesti Viveca, “Quem é você”, ele responde: “Um homem que perdeu as ilusões, mas que sabe fazer os gestos necessários”.

Ao ‘perder as ilusões’, Mandrake se mostra condizente com o pensamento nietzschiano sobre a morte de Deus, que abre o homem para uma nova perspectiva. Na ausência de Deus, o Homem é obrigado a criar sua identidade ‘sozinho’, a ter de saber “fazer os gestos necessários”.

Enquanto Deus existe, quer dizer, enquanto a forma-Deus funciona, o homem não existe ainda. Mas, quando a forma-Homem aparece, ela não o faz sem englobar já a morte do homem, de três maneiras pelo menos. Por um lado, onde poderia o homem encontrar a garantia de uma identidade, na ausência de Deus? Por outro lado, a forma-Homem em si própria, não se constituiu senão nas dobras da finitude: e esta introduz a morte no homem (...). Finalmente, as próprias forças de finitude fazem com que o homem não exista a não ser através da disseminação dos planos de organização da vida, da dispersão das línguas, da disparidade dos modos de produção, os quais implicam que a única ‘crítica do conhecimento seja uma ‘ontologia da aniquilação dos seres’(DELEUZE, s/data, p. 175).

No episódio 3, intitulado *Eva*, temos outro diálogo, dessa vez com o personagem Cavalcante Méier, um senador que o contrata por estar sendo chantageado pela morte de sua amante, que perpassa essa visão em Mandrake.

CAVANCALTE MÉIER

Também tenho sua ficha: cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato.

MANDRAKE

O Medeiros disse isso?

(...).

MANDRAKE

Competente, sim, inescrupuloso e cínico, não. Apenas um homem que perdeu a inocência.

CAVALCANTE MÉIER

Você acredita em alguma coisa?

MANDRAKE

Não acredito em milagre, nem em Deus, nem em padre, disco voador, político ou delegado. Já acreditei na minha mãe, mas só até os sete anos.

(pausa)

Eu não odeio ninguém. Só desprezo gente como você.

Vemos, a todo o momento, Mandrake assumir uma postura cética, um exercício de autoquestionamento, elaborando uma ‘sabedoria da desilusão’, um ‘exercício de

desfascinação’ seguindo o ceticismo de E. M. Cioran, pensador que colocou a verdade sob suspeita (CIORAN, 1988).

Na obra de Rubem Fonseca, sobressai a visão cética. Como diz Cioran, “Todo escritor verdadeiro (...) é um destruidor que *amplia* a existência, que a enriquece minando-a” (CIORAN, 1988, p.65).

Rubem Fonseca traz, assim, as grandes indagações do homem, que a tragédia grega, com seus personagens heróicos, de origem nobre, dramatizou, para o universo do homem comum. Redimensionando a concepção do heroísmo no espaço do cotidiano urbano, apontando para o fato de que as questões cruciais, que constituem o caráter trans-histórico da tragédia, permanecem sem resposta e são revividas pelo indivíduo contemporâneo, que tem de criar seus próprios deuses, mergulhado na solidão a que a ausência de valores compartilhados coletivamente condena. Ao mesmo tempo, entretanto, a polaridade de pressupostos, que torna possível a ação trágica, realiza-se, hoje, num diapasão subjetivo e nostálgico, em meio a uma sociedade em que o sentido da ordem se perde, já que as oposições que a banalizam se desfazem. (FIGUEIREDO, 2003, p.166).

O seriado *Mandrake* expõe um detetive-herói contemporâneo: um sujeito que vive no acontecimento, em uma zona sem garantias, na qual os critérios de verdade vão sendo moldados através da experiência. “Dizia Nietzsche: o homem aprisionou a vida, o super-homem é aquilo que liberta a vida *no próprio homem* em proveito de uma outra forma” (DELEUZE, s/data, p. 177).

Mandrake não é um “super-homem”, como aponta Nietzsche, apenas um *homem* que se fortalece perante a ausência de fundamentos, a descrença em uma verdade absoluta e, a partir daí, consegue entrever sua absoluta liberdade aliada à sua responsabilidade sobre todos os seus atos. O pensamento nietzschiano retorna com a visão sobre a Vontade de Potência, cujo o aforismo é: liberdade não é fazer o que quer, mas querer o que faz. Mas exercer a sua

potência, a sua liberdade, implica em considerar a liberdade do outro, visto que é através do outro que o homem consegue construir um sentido para sua existência.

Já que a verdade não é um dado objetivo, é preciso que o sujeito contemporâneo reconheça que seu papel é ser um intérprete da realidade, considerando o horizonte histórico em que está inserido. O advogado Mandrake se vê diante de uma responsabilidade: sob quais normas jurídicas irá se basear? Como estabelecer critérios válidos para escolher entre várias interpretações e posições retóricas viáveis? Qual interpretação é a justa?

Ser justo, tomar uma decisão justa, nunca é possível. Duas possibilidades surgem quando se está prestes a agir: conformar-se a uma norma ou seguir a própria consciência, os próprios ideais, a própria idéia de justiça etc. Na primeira hipótese, a decisão é um cálculo, portanto não poderá ser definida como justa; na segunda, nada permite julgar se ela é justa ou não (PECORARO, 2005, p.126).

Em todos os episódios, o personagem é forçado a fazer seus próprios julgamentos, a adotar normas e ética próprias. Com base na herança cultural de incompetência do Estado no cumprimento de suas atribuições relativas à segurança, saúde, educação e suporte urbano, além da ocorrência de práticas de corrupção por parte da elite empresarial - banqueiros, políticos -, que apontam para a ilegitimidade do poder público, o advogado é obrigado a exercer um direito baseado em ética própria, em interpretações próprias. Diferentemente dos seriados norte-americanos, nos quais a linha predominante tem sido a presença forte do Estado junto aos aparatos policiais e civis, garantindo a segurança de seu povo, *Mandrake* seria, portanto, um canal para incutir no telespectador as questões da justiça e do direito no país, e sua situação como cidadão, sua parcela no pacto social que vem sendo construído no imaginário brasileiro.

4.6. A sexualidade no seriado *Mandrake*.

A obra de Rubem Fonseca é marcada por narrar minuciosamente as relações sexuais, assunto de difícil abordagem para as sociedades ocidentais, especialmente na cultura de massa, cujo legado das religiões judaico-cristãs impôs procedimentos de cerceamento, proibição ou controle da sexualidade. No Brasil, a introdução de assuntos referentes à sexualidade, na televisão, começou a ser abordado, aproximadamente, a partir da década de 90, mas ainda de forma bastante restrita, considerando a difícil aceitação por parte do público.

Os estudos de Foucault sobre a história da sexualidade foram fundamentais para a reflexão sobre as relações de poder existentes nas relações sexuais, em que ele aponta que o proibir - um modo de exercer um controle sobre os corpos – funcionava como “elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (FOUCAULT, 1980, p. 132).

A censura à sexualidade instigou o surgimento de autores e artistas que tentaram dessacralizar a visão do sexo. Rubem Fonseca é um autor que surgiu na década de 1960, década marcada pelo surgimento da pílula anticoncepcional, que afetou diretamente o comportamento da mulher, sendo um dos fatores que contribuíram para a revolução sexual. Sua literatura, portanto, não poderia se abster dessa questão. Caracterizada como denunciativa, a narrativa rubenfonsequiana irá abordar a sexualidade em sua diversidade. Enquanto nas narrativas do século XIX o ato sexual era descrito através de eufemismos e metáforas que o mascaravam, na literatura de Rubem Fonseca, dentro de sua abordagem hiperrealista, o ato sexual se apresenta sem alegoria, ficando ainda mais reforçado pela adoção do discurso do narrador onisciente. Apesar de ter sido alvo de processos judiciais, que

condenavam a sua obra por ser contra a moral e os bons costumes, segundo o crítico literário Afrânio Coutinho, Rubem Fonseca estaria ao lado de ilustres escritores do ocidente, autores de textos eróticos, em oposição a outros, pornográficos, em uma análise que vincula o texto erótico ao amor, a valores positivos. Em seu livro sobre *Rubem Fonseca, Perfis do Rio*, Deonísio da Silva explica:

Assim, o amor lascivo, sensual, lúbrico, apaixonado e que tais estaria bebendo sua significação em Eros, o deus do amor dos gregos, que equivale a Cupido, divindade latina (...) ligando a sexualidade vista como sadia, onde o amor físico é não apenas descrito, mas também exaltado como um sentimento superior, uma prática não só desejável como absolutamente inerente à condição humana e impossível ser evitada”. (SILVA, 1996, p.58).

Em seu artigo sobre a imaginação pornográfica, Susan Sontag, ao analisar a diferença entre texto erótico e o pornográfico, aponta que o texto pornográfico usa uma linguagem gratuita e descontextualizada, unicamente com o intuito de causar excitação no leitor (SONTAG, 1987). A diferenciação quanto ao valor literário da sexualidade narrada dar-se-á pelo tratamento erótico/amoroso, a partir do qual as palavras vão sendo apresentadas à medida que a revelação da intimidade entre os corpos vai se ‘desnudando’.

Falar em erotismo nos remete ao livro com esse título de George Bataille, no qual ele procura mostrar que só o homem transforma a atividade sexual em atividade erótica (BATAILLE, 1988). O erotismo, já falavam Marcuse (1978) e Reich (1978), tem potência política, por ser identificado como uma força que irrompe o humano, que está além de seu controle. Retomando a reflexão de Foucault sobre a institucionalização da sociedade disciplinar³⁴, veremos que a sexualidade será enquadrada em normas determinadas para garantir o controle social, identificando certas condutas sexuais como anormalidades e desvios, como forma de perversão e transgressão.

³⁴ Para Foucault a sexualidade é o lugar no qual se encontram a anatomia política do corpo e a biopolítica da sociedade.

Considerando que as narrativas ficcionais carregam em si dados referentes ao imaginário social, encontraremos na literatura denunciativa de Rubem Fonseca a recorrência de histórias, cuja abordagem da sexualidade perpassa por questões relativas ao que é considerado norma e desvio. O autor consegue perpassar, através das histórias de seus personagens, situações de relações sexuais que pertencem ao imaginário social reprimido, fruto de uma cultura ainda baseada na Idade da Repressão, no século XVII (FOUCAULT, 1980, P. 11), trazendo o questionamento quanto ao sexo e seus efeitos, os paradigmas de normalidade.

O personagem Mandrake, criado pelo autor, traz consigo a temática da sexualidade, reinscrevendo-a desde a década de 60 aos anos atuais e, ao ser transposto para o seriado da HBO, roteirizado e produzido a partir de 2005, apresentará ao telespectador temas e situações relativas ao comportamento sexual da sociedade contemporânea brasileira.

O primeiro episódio, *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, baseado no conto “O caso de F. A”, do livro *Lucia McCartney*, publicado em 1969, é sobre a história de um sujeito casado que se apaixona por uma prostituta. Mandrake é contratado para conseguir tirar, do prostíbulo, a moça ameaçada pelo seu cafetão. Situação ‘comum’ mas sempre camuflada, referente ao meio social de elite, que Rubem Fonseca, através de sua ficção, revela ao leitor. Nesse conto percebe-se a preocupação do autor em trabalhar com a exposição da hipocrisia social dessa época.

Ao transpor o conto para o primeiro episódio do seriado *Mandrake*, se fez necessário considerar o momento histórico, político e social em que determinado discurso estaria sendo encaixado e, principalmente, o produto midiático que estaria sendo apresentado - no caso a televisão em um horário noturno - para um público específico, para justamente atentar para as possíveis relações entre o produto apresentado, seus efeitos ali produzidos e os modos de subjetivação que eles incitam. Essas transposições se fazem necessárias, como fator de

sustentação do enunciado, considerando que o seriado *Mandrake* se propõe a ser um produto sintonizado com o mundo vivido na contemporaneidade.

Quanto à questão referente à sexualidade que o episódio suscita, cabe lembrar que o universo televisivo é um campo em que a relação entre a visibilidade e a legitimidade de um objeto está vinculada à audiência, ou seja, à recepção e à aceitação do público quanto ao objeto.

Na dramaturgia televisiva brasileira exibida em televisão aberta, a telenovela *Gabriela*, produzida pela Rede Globo e exibida em 1975, às 22h, foi um marco na história da televisão por abrir o espaço para exibição de imagens que sugeriam sedução/sensualidade/sexualidade. Escrita por Walter George Durst, adaptando o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, e dirigida por Walter Avancini, com 132 capítulos, a novela teve uma grande aceitação do público, sendo exibida em Portugal, em 1977, com o mesmo sucesso.

A partir dessa ‘abertura’, iremos identificar um percurso no qual, à medida que a audiência foi aprovando os enunciados televisivos que exibiam imagens de sedução/ sexo concedendo sua legitimidade, mais visibilidade e com mais intensidade o discurso sexual/libertador/libertino foi sendo apropriado pelo meio televisivo. Convém apontar

Dona Beija, telenovela histórica brasileira, exibida pela extinta Rede Manchete, no ano de 1986, no horário de 21h30, cujas cenas de Dona Beija tomando banho nua em uma cachoeira e cavalcando nua sobre um cavalo são consideradas cenas marcantes na história da televisão; *Pantanal*, produzida também pela extinta Rede Manchete, em 1990, no mesmo horário, as cenas de sexo e nudez fizeram dessa telenovela um dos grandes sucessos de público, sendo lembrada como a novela que conseguiu bater a audiência da Rede Globo;

Presença de Anita, história de uma intensa paixão entre uma ninfeta e um escritor casado de meia-idade, minissérie brasileira produzida pela Rede Globo em 2001, às 22h30, apresentada em 16 capítulos, conseguiu enorme audiência seguramente pelas ousadas cenas de sexo.

Partindo da pressuposição de que as telenovelas, enquanto práticas discursivas, são consumidas sob a lógica de um mercado simbólico, o erotismo enquanto elemento narrativo foi conquistando o seu espaço nos meios televisivos e se incorporando como um ingrediente a mais na busca de audiência.

A transformação do erótico em moeda simbólica e concreta do consumo capitalista, e sua ponderação nos espaços consagrados, como é o caso da televisão, abre a reflexão quanto à estratégia de contrapoder, através de um discurso coletivo, na ordem da revolta, da liberdade por meio da visibilidade midiaticizada, apresentada através das ficções televisivas. Seguindo a noção de *transgressão*, de Bataille, Foucault alerta para o fato de que onde há poder necessariamente se dará a *resistência*, como possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação.

Em seu recente livro, *A parte obscura de nós mesmos, a história dos perversos*, (ZAHAR, 2008) Elizabeth Roudinesco afirma que praticamente todos os crimes que deixaram o Marquês de Sade³⁵, considerado o maior pervertido do século XIX, preso por 27 anos, não seriam considerados crimes nos dias de hoje, já que as perversões sexuais são permitidas por lei, desde que haja consentimento do parceiro. Presenciamos, então, que, dentro da cena contemporânea, as fronteiras e os limites de transgressão no âmbito da sexualidade vão sendo apresentados através das diversas modalidades de arte – cinema, artes plásticas, ficção televisiva, literatura –, além da publicidade, propondo outras maneiras de regulação que conduzem a novas formas de subjetivação (FOUCAULT, 1976).

³⁵ A obra de Marquês de Sade traz a história das consideradas patologias sexuais: 1) homossexualismo; 2) perversão; 3) compulsão.

Não podemos esquecer que no fluxo da contemporaneidade em que, como defende Jurandir Freira Costa, “o indivíduo, liberado da pressão normativa destas instituições, viu-se levado a basear o sentimento de identidade em dois principais suportes, o narcisismo e o hedonismo” (FREIRE COSTA, 2004. p. 185), a relação com a sexualidade vem sendo apresentada como um ingrediente para reforçar o narcisismo e a satisfação da necessidade individual. Maria Rita Kehl, em seu livro *Sobre ética e psicanálise*, no qual defende que há uma crise ética em curso no mundo, reforça esse ponto de vista ao dizer que “as sociedades modernas têm na liberdade, na autonomia individual e na valorização narcísica do indivíduo seus grandes ideais, pilares de novos modos de alienação, orientados para o gozo e para o consumo”. (KEHL, 2002, p.13). E nesse sentido, assinala o sexo como objeto de consumo: “A aliança entre a expansão do capital e a liberação sexual fez do interesse das massas consumidoras pelo sexo um ingrediente eficiente da publicidade. Tudo que se vende tem apelo sexual” (ibid, p.189).

As formas de subjetivação não são um ato individual, mas uma tarefa coletiva, e seus efeitos vão sendo inscritos na cultura. Desse modo, a visibilidade dada através das ficções televisivas vai produzindo uma legitimidade cada vez mais permissiva dentro das quatro paredes do ambiente doméstico. Aproveitando o viés explorado pelos estudos sobre seriado televisivo, quanto ao ‘efeito de repetição’, quanto mais o público tem contato com cenas de sexo na TV, mais essa prática vai se naturalizando no imaginário, passando a considerar normal o que antes era visto como perverso.

No caso da televisão aberta, essa transformação vem sendo sentida através da introdução do erótico como elemento narrativo nas telenovelas, independentemente do horário em que são apresentadas. Esse fato tem gerado polêmica pelos efeitos no público infantil, tendo provocado a feitura de um projeto de lei criado do presidente da Câmara,

deputado Severino Cavalcanti (PP-PE), que prega como crime a exibição, em qualquer horário, de cenas de nudez ou de relações sexuais em TV aberta, durante a programação normal e em anúncios publicitários.

O programa *Big Brother Brasil*³⁶, que vem sendo realizado pela Rede Globo desde 2002, em um horário noturno e, portanto, liberado pela censura, ao promover a interferência da câmera na vida íntima dos participantes, contribuiu para a aceitação do público quanto à visibilidade, através da TV, das temáticas sobre o corpo, a sedução e a sexualidade.

O seriado *Mandrake*, por se tratar de um seriado para televisão por assinatura apresentado em um horário considerado para maiores de idade, não sofreu restrições quanto à exibição de cenas de sexo nos episódios. No entanto, é necessário considerar que o seriado foi produzido para a HBO, rede de televisão por assinatura que tem preocupação em atender ao mercado televisivo. Dessa forma, na criação do seriado *Mandrake*, houve a preocupação em captar os limites e as fronteiras quanto aos aspectos ligados à sexualidade que se tornaram legítimos pelo público alvo. Qualquer produto televisivo precisa estar sintonizado com as “estratégias de comercialização” para poder se manter no mercado.

Por mais que estejamos vivendo uma época em que a sexualidade humana conseguiu se livrar das amarras de certos tabus moralistas, a figura do corpo humano na sua nudez ou em uma relação sexual com o outro provoca um incômodo e um estranhamento. Portanto,

³⁶ *Big Brother* é um popular *reality show* no qual, durante cerca de três meses, um grupo de pessoas tenta se manter em uma casa fechada mais tempo possível, adquirindo prêmios. As expulsões são decididas pela audiência, e durante esse tempo todas as ações são vigiadas por câmeras, 24 horas por dia. Criado pelo holandês John de Mol, em 1999, inspirado no livro de George Orwell, 1984, em que um personagem fictício, “o grande irmão”, era o ditador que vigiava através de câmeras toda a sociedade sob a propaganda: “o Grande Irmão zela por ti” ou “o Grande Irmão está te observando” (do original “*Big Brother is watching you*”).

para filmar uma cena de nudez que será exibida para um vasto público se faz necessário estabelecer certos critérios. Primeiro, de se perguntar qual a intenção com esta cena: de chocar o espectador? De estimulá-lo ao sexo? De expressar amor? Fazer essa distinção recai em traçar parâmetros para delimitar as fronteiras em relação às cenas consideradas pornográficas e as cenas consideradas eróticas.

No caso de filmes pornográficos, observamos que o intuito é mostrar a atividade sexual em primeiríssimo plano dando visibilidade ao sexo genital. São os chamados ‘filmes de sexo explícito’. A história, ou enredo, é secundária. O propósito do filme é excitar o espectador mostrando-lhe o ato sexual de maneira crua, como um guia para atingir o orgasmo. A diferença quanto ao filme considerado erótico é o cuidado com as cenas sexuais.

Para Jean Baudrillard, no estudo relatado em seu livro *Da Sedução*, o tratamento dado ao sexo no pornô faz mais real que o real. “É o que causa sua ausência de sedução” (BAUDRILLARD, 1979, p.36).

Pelo efeito do zoom anatômico a dimensão real é abolida, a distância do olhar dá lugar a uma representação instantânea e exacerbada; a do sexo em estado puro, despojado não apenas de qualquer sedução mas da própria virtualidade de sua imagem – sexo tão próximo, que se confunde com sua própria representação; fim do espaço perspectivo que também é o do imaginário e do fantasmático – fim da cena, fim da ilusão. (ibid, 1979, p.37).

Em *Mandrake*, as cenas sexuais e de nudez não são gratuitas, correspondem ao andamento do episódio em curso. Mandrake é um personagem solteiro, sujeito à inconstância masculina quanto ao uso dos prazeres, para aproveitar o trabalho de Foucault. Apreciador de charutos - um símbolo fálico - e vinhos – símbolo dionisíaco associado à orgia e às bacanais. Suas aventuras apresentam a dificuldade inerente ao sujeito contemporâneo de viver a

dicotomia entre sexo-amor e sexo-paixão, entre o amor e o impulso sexual. No episódio 3, *Eva*, falando sobre um crime passionai que defendeu, ele argumenta:

Ninguém nega a existência do crime passionai. Negá-lo seria negar a paixão, que é a mais vibrante das realidades humanas. Ninguém nega a lágrima, a súplica, a angústia, o desespero, a exaltação, o delírio. E o amor, às vezes, é tudo isso: a tempestade desencadeada dentro de uma alma.

MANDRAKE

A filha dele. Fiquei apaixonado por ela. Eva. Um olho enorme, azul, triste.

RAUL

Você continua querendo comer todas as mulheres do mundo?

MANDRAKE

Raul, eu tenho uma alma de sultão. Quando era menino me apaixonava e passava as noites chorando de amor. Depois comecei a me dedicar a comer as mulheres.

A sua relação com Berta (Maria Luisa Mendonça) é um exemplo desse conflito no personagem. Berta é a “namorada fixa” de Mandrake, ela incorpora significados e sentidos relativos ao comportamento masculino e feminino na contemporaneidade. Moram em casas diferentes, possuem uma relação nos moldes dos tempos atuais, “sem compromisso”. Ambos admitem a possibilidade de o parceiro ter outros relacionamentos. Na esteira de Bauman,³⁷ considerando que, no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos amorosos se encontram “no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo se sua agenda existencial” (BAUMAN, 2004, p. 9), o romance entre Mandrake e Berta atinge o telespectador sobre este conflito contemporâneo, funcionando como uma mediação que cria uma relação de permanência e temporalidade na macroestrutura do seriado. Quando no episódio 8, *Amparo*, o último da primeira série, Berta comunica ao advogado que está grávida, cria a curiosidade no telespectador em saber como o sedutor Mandrake irá se comportar em relação a essa notícia. No início da segunda série, no episódio 13, *Brasília*, Berta comunica a decisão do aborto e decide sair em viagem. Nos cinco episódios desta

³⁷ Em seu livro *Amor Líquido*, Zygmunt Bauman investiga o comportamento das relações amorosas na era da modernidade líquida, em um mundo propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível.

segunda série, ela não está presente despertando a curiosidade sobre o seu destino na continuidade das séries que, porventura, irão surgir. Aquele que lida com o formato de narrativas policiais sabe que, a um personagem nos moldes de um detetive, como é Mandrake, não cabe a montagem de uma estrutura familiar. O romance que até então foi criado entre ele e Berta, além das relações amorosas que Mandrake tem em cada episódio, trazem ao telespectador a problematização na vida contemporânea relativa ao comportamento masculino.

Atendendo à linha trabalhada nos textos de Rubem Fonseca, a intenção é mobilizar os sentidos e produzir reconhecimento no telespectador, desmascarando-o quanto a sua relação com o seu próprio desejo e com o moralismo hipócrita imposto pelo meio social. As relações sexuais apresentadas nos episódios funcionam como uma prática do personagem de “se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma relação que lhe permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser” (FOUCAULT, 1984, p. 11).

Contando com os recursos audiovisuais – os planos e as sequências, a iluminação com claros e escuros, a relação entre o som e a imagem (vozes, ruídos e fundo musical), a representação visual dos rostos e das circunstâncias em que os personagens estão situados –, as cenas sexuais e de nudez, no caso do seriado *Mandrake*, são elaboradas sobre critérios estéticos que conseguem, através da imagem, mobilizar o telespectador no que há de mais instigante no que se refere à sexualidade: a força da sedução e a paixão que o encontro dos corpos suscita.

Ao trazer para a linguagem televisiva cenas de sexo com maior qualidade, estaria inculcando no telespectador uma consciência estética da realidade, levando em conta tanto a

idéia de que “os meios são as mensagens”, numa acepção de McLuhan³⁸ (1966), distraindo, proporcionando o sonho do telespectador, como a concepção de despertá-lo através da “experiência de choque”, como indica Walter Benjamin³⁹ (1985). Convém relembrarmos que uma das funções básicas da arte é mostrar as imagens insólitas, difíceis, fazendo amadurecer a consciência estética.

A experiência estética desperta para o nascimento do sentido, pois no sujeito humano existe uma necessidade de beleza experimentada pela apreciação das imagens, sejam na natureza ou em certos objetos. O contato com as cenas sexuais e de nudez, em *Mandrake*, provoca sensações de prazer, aliadas ao universo dos sentidos.

No primeiro episódio, cujo enredo é sobre um playboy de quarenta e cinco anos que se apaixona por uma dançarina de boate, o universo mostrado nas cenas da Boate *Sunshine Girls*, mulheres de corpos esculturais fazendo poses sensuais com o propósito de estímulo à prática sexual, é tratado com iluminação tênue, com sombras que deixam à mostra algumas partes dos corpos. Apesar de esses corpos estarem sendo expostos “comercialmente”, a escolha dos closes nitidamente oferece ao telespectador uma experiência conectada com o critério do belo. Na elaboração do conceito do belo, feita por Kant, o juízo do gosto, ou do prazer, se constitui pelo estético estruturado de forma subjetiva e não cognitiva. “‘Belo’ – junto com ‘gracioso’, ‘bonito’ ou ‘sublime’, ‘maravilhoso’ ou ‘soberbo’ e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada” (ECO, 2004, p.8).

³⁸ O pensamento de McLuhan funda-se na idéia de que os meios são extensões do homem, e seus efeitos estão relacionados à maneira como estes atuam sobre a percepção humana, a partir de suas especificidades técnicas.

³⁹ Para Benjamin, em seus estudos sobre a teoria brechtiana e temas de Baudelaire, a vivência do choque traria um novo tipo de percepção, característica da modernidade e dos grandes centros urbanos. O cinema, devido ao ritmo, à interrupção entre uma cena e outra, é o meio capaz de refletir a experiência do choque, que permite o desdobramento da forma perceptiva.

O tema da beleza interessou aos filósofos de todas as épocas. Desde Xenofontes, tentou-se elaborar um plano conceitual da beleza. Platão irá dar sua contribuição ao estabelecer duas concepções importantes sobre a beleza, elaboradas no decorrer dos séculos, que classificavam a beleza dos objetos quanto à harmonia e proporção (Platão, *Timeu*, V.). Fundado um senso comum grego da beleza, o corpo humano idealizado pelos gregos tinha em Vênus o ideal do corpo feminino e, em Apolo, o ideal do corpo masculino. Portanto, a beleza do corpo estaria associada a uma proporção harmônica entre os membros e o rosto, que classificaria tal ser humano como belo. O corpo feminino com suas formas redondas, principalmente os seios, as nádegas e as pernas, exercia um fascínio sobre o homem. Na *Iliada*, Homero implicitamente justifica a guerra de Tróia por causa da irresistível beleza de Helena. Quando Menelau lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, a visão dos seios desnudos de Helena o deixa paralisado (ECO, 2004, p.37).

No seriado *Mandrake*, as cenas de nudez com o corpo feminino estão nitidamente conectadas com o belo.

Ao ver imagens de nudez e sexo na televisão, o telespectador sentado em seu ambiente doméstico, vestido de maneira despojada, cria uma relação bastante íntima com o que vê. Se há, na narrativa de ficção televisiva a capacidade de gerar no telespectador a identificação com o personagem, podemos dizer que *Mandrake*, interpretado por um ator de ampla aceitação do público brasileiro, dentro de determinada faixa etária – Marcos Palmeira –, simboliza a fantasia da maioria dos homens: descasado e charmoso, conseguindo ter acesso um elenco enorme de beldades femininas. Curioso que, nos cinco últimos episódios em que o diretor geral, José Henrique Fonseca, e os roteiristas concordaram em diminuir as cenas sexuais, houve uma reação contrária por parte dos que acessam a página do Orkut, principalmente do público masculino, argumentando que as cenas de sexo eram fundamentais.

Já se disse que a vida não basta e que a função da arte seria dar prolongamento, criando complementos que a tornem mais bela. Assim, a experiência sexual vivida na tela – seja no cinema ou na televisão – estaria *re-presentando*, no sentido de tornar presente, sensações que o sujeito humano vive ou poderia viver.

O meio televisivo, devido à sua ampla capacidade de absorção de público, tem o poder de despertar uma imaginação crítica, uma consciência ética e social diante da realidade. O seriado *Mandrake* não poupa o telespectador, questionando-o quanto aos valores morais nos quais, então, o sexo entra como fator elementar da condição humana.

No percurso de estruturar o psiquismo humano, quando identifica que estados físicos se desdobram em estados mentais, Freud formula uma teoria sobre a sexualidade admitindo que a sexualidade não tivesse como finalidade apenas a reprodução da espécie e sim que visaria o gozo e o prazer. Essa análise irá abrir para a reflexão quanto ao que é considerado desvio, ou seja, o que é perverso: “Freud realizou uma inversão entre a sexualidade e a perversão ao afirmar de maneira eloquente que a sexualidade humana seria perversa em seu âmago” (BIRMAN, 1999, p.258).

Susan Sontag, em *A imaginação pornográfica*, defende que toda pessoa, ao menos nos sonhos, habitou o mundo da imaginação pornográfica. De fato, as fantasias sexuais são irremissíveis a todo sujeito humano, portanto, ao assistir uma cena de sexo o telespectador é despertado a vivenciar, através das imagens apresentadas, sensações que refletem seus desejos e medos processados em sua imaginação psíquica.

Os recursos imagéticos, em *Mandrake*, são explorados pelo iluminador Gustavo Hadba e pela lente dos diretores, que utilizam inclusive o recurso de colocar a imagem, em alguns momentos, fora de foco, o que contribui para estimular a fantasia.

Seguindo a linha denunciativa rubemfonsequiana, o tratamento dado às questões sexuais será, em grande parte, apresentando o estereótipo da transgressão. O episódio 1, *A cidade não é o que se vê do Pão de Açúcar*, aborda a prostituição; o episódio 5, *Detetive*, assim como o episódio 8, *Amparo*, tem como personagens protagonistas mulheres ninfomaníacas; *João Santos*, episódio 10, é sobre pedofilia; o episódio *Alma*, sobre o sadomasoquismo; o episódio 2, *Viveca*, que expõe a situação do magnata que sai de uma festa de smoking e que, ao abordar um prostituta na Avenida Atlântica se vê encrencado com um travesti - roteiro, baseado em conto de Rubem Fonseca escrito em 1969 - , não fica nada distante do ocorrido com o jogador Ronaldo Fenômeno, em 2008.

No entanto, o episódio que atinge o ápice quanto à exposição da sexualidade em imagens é o episódio 7, *Kolkata*. Acontece uma festa, um bacanal onde um mestre indiano-norte-americano irá ensinar sobre o sexo tântrico. A “sala de aula” é um ambiente de luz avermelhada, velas, música oriental, onde, em um palco central, um casal de jovens apresenta uma *performance* sexual, admirados por uma platéia e acompanhados pelas ordens do Ravi Kolkata. Segue o trecho do roteiro que descreve a cena:

INT. CASA DE JULINHO/ SALA - NOITE

Close de UMA MODELO BONITA, 20 anos, loira, com o rosto em êxtase. Câmera permanece alguns segundos em seu rosto. Depois de algum tempo inicia-se uma viagem da câmera descendo pelo corpo dela, num movimento sensual, vemos, em plano fechado, seu corpo entrelaçado com outro, formando uma posição do Kama Sutra. Ao fim do movimento, câmera termina no rosto, também em êxtase, de UM MODELO MASCULINO, 30 anos, rosto padrão de modelos de revista barata. Estamos no meio de uma performance dos atores. Uma espécie de palco japonês, feito de tatames e sedas, está montado no centro da sala, cercado de poltronas, sofás e cadeiras, onde estão os convidados, que mal vemos por causa da baixa luz. Ao fundo ouvimos uma voz, levemente amplificada, descrever a performance. Durante a explanação vemos, à luz baixa, rostos de alguns convidados excitados e contidos pelo sexo ao vivo. No fundo podemos ver um pequeno púlpito onde está RAVI KOLKATA, 45 anos, moreno, bonito, grisalho, usando rabo de cavalo, aparência indiana, em frente a um microfone, iluminado por uma luminária elegante e mínima. Ele fala português com um sotaque que mistura hindi e inglês da Califórnia.

O tom do episódio é de ironia em relação à filosofia tântrica do sexo. A *performance* do casal é narrada por Ravi Kolkata:

RAVI KOLKATA

É o que chamam de highest congress, a posição que permite a máxima penetração, levando-se em conta a abertura da vagina e a posição dominante do homem.

Vemos Berta e Mandrake chegando por entre as mesas. Há um clima de orgia light no lugar, com as pessoas excitadas trocando carícias e energia sexual.

E continua a narração do mestre:

RAVI KOLKATA

Para muitos, o gozo é sentido como um acesso nervoso, como algo que alivia quando se acaba. Mas não. O orgasmo, experimentado com os chakras abertos, equivale à recriação do universo, à liberação de uma energia que ultrapassa toda a capacidade humana.

(pausa dramática)

É a explosão no absoluto silêncio. The noiseless explosion...

A mulher, senhora dessa energia que flui, é quem determina o prolongamento do ato. Kali, a mestra do tempo, é a chave do tantra.

Essa é uma posição celebrada por Shiva Rananda a rainha indiana que diziam fazer sexo doze horas por dia.

BERTA

Doze?!

RAVI KOLKATA

Os que conseguem praticar sexo por mais de três horas percebem um upgrade significativo em suas vidas. Passam a ter mais paciência, concentração, bom humor... o cabelo melhora, a pele fica limpa, sedosa...

BERTA

Doze horas é muito tempo.

RAVI KOLKATA

Não para quem o tempo não existe.

O episódio apresenta abertamente posições sexuais, fala de orgasmo, gozo, cópula, mas o tom irônico e o humor imprimem descontração, ou melhor, uma desconstrução quanto ao que se refere ao acovardamento, ao constrangimento cultivado pelas instituições – religiosas e educacionais – e, portanto, impregnado no imaginário social ao se falar do ato sexual. Em um momento, Mandrake percorre um corredor, entra em quartos onde o bacanal está ocorrendo. A câmara, em planos fechados e abertos, percorre em rápidos flashes corpos nus e rostos em transe. Pela perspectiva foucaultiana, “falar o sexo” seria uma forma

produtiva e adequada de incutir o discurso libertador/libertino. Recorrendo a Blanchot, Foucault diz que a “contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores (...): contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser.” (FOUCAULT, 2006, p. 34)

Sobre essa visão entendemos as abordagens trabalhadas no seriado sobre questões ainda consideradas transgressoras pela sociedade contemporânea – prostituição, pedofilia, sadomasoquismo. Através da força da imagem na qual o jogo entre real-ficcional é limítrofe, o telespectador é chamado a pensar sobre a transgressão, os limites de sua existência.

A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Não é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-a pela primeira vez à existência. (FOUCAULT, 2006.p. 33).

Pensar a contemporaneidade recai na experiência de uma profunda inquietação. A crise ética, a exacerbação do narcisismo em uma sociedade hegemônica pelo imaginário do capitalismo de consumo, que reverte em uma corrida angustiante de desempenhos sempre insuficientes, nessa reflexão é inevitável considerar que a dinâmica erótica dos sujeitos é direcionada para a satisfação do desejo. Ainda recorrendo à Foucault, “talvez a emergência da sexualidade na nossa cultura seja um acontecimento com valor múltiplo: ela está ligada à morte de Deus e ao vazio ontológico que esta deixou nos limites do nosso pensamento.” (FOUCAULT, 2006, p.44). Segundo ele, depois de Sade e das figuras nietzschianas do trágico e do Dionísio, da morte de Deus, a sexualidade foi absorvida no universo da linguagem e desnaturalizada, dando lugar à transgressão.

O conceito de transgressão pode ser entendido como um movimento de rejeição à normatividade imposta pela organização social, propondo outras maneiras de regulação que conduzam a novas formas de subjetivação (FOUCAULT, 1984).

Segundo o discurso freudiano, o aparelho psíquico se funde no inconsciente e tem no desejo o eixo central (BIRMAN, 1999, p.53). A construção da sexualidade adulta ocidental, calcada na reprodução que institui uma ordem familiar, uma forma de normatização social, impossibilita a realização erótica. Portanto, quando o imperativo da realização do desejo entra em cena, recai em um ato transgressor. Daí a conclusão freudiana de que o desejo é transgressor.

As cenas eróticas do seriado *Mandrake* tocam o telespectador na sua sexualidade quanto ao seu desejo, nos trazendo as seguintes questões: essas imagens *re-presentam* as fantasias do telespectador? O contato com essas cenas estaria tornando o telespectador um consumidor passivo de imagens, o suprimindo na relação com seus desejos sexuais? Estariam incitando-o a “agitar” sua vida sexual?

Em seu livro intitulado *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord denuncia que a forma imagética trazida pelos meios de comunicação causa um efeito de *coisificação* do mundo, tornando o homem ativo e agente em espectador passivo (DEBORD, 1997). A fascinação das imagens estaria anulando a capacidade do funcionamento da imaginação:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade, o espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de outro que os representa por ele (Ibid, p.24).

Sade alegava que “o prazer dos sentidos é sempre regulado de acordo com a imaginação. O homem só pode pretender felicidade servindo-se de todos os caprichos da imaginação”. Simone de Beauvoir, ao analisar o seu livro *Os 120 dias de Sodoma*, defende que a encenação das cenas eróticas lhe interessava mais do que a experiência. (MARQUES DE SADE, 1983, quarta capa).

Ver não substitui o viver? O que podemos alegar é que as imagens de relações sexuais expostas no seriado *Mandrake* servem para legitimar os diversos modelos gerados pela cultura ocidental. As imagens são uma forma de evocar a existência da sexualidade humana na sua diversidade. É na experiência sexual que o enigma da diferença sexual pode se estabelecer como subjetividade. Considerando que o público alvo são os adultos, portanto, uma faixa etária em que o vivido e o campo psíquico supõem-se estruturados, a sua apresentação através do campo televisivo, tendo o personagem Mandrake como o protagonista das aventuras e desavenças relativas a esse campo, serve para aproximar o telespectador de sua relação com seu próprio desejo. E, seguindo a análise de Joel Birman, na contemporaneidade não se trata de pensar o *sujeito da diferença* e sim o *sujeito do desejo*, pois a possibilidade de reconhecimento da singularidade do *outro* passa pelo registro da diferença e do desejo (BIRMAN, 1998, p.260).

Observando as conversas da página do Orkut, em uma dessas, um frequentador indaga:

Que homem não gostaria de ter a vida que Mandrake tem??? (sem levar tanta porrada). Que mulher no fundo de suas fantasias não gostaria de se entregar a um Mandrake? Quem aqui se identifica com Mandrake???? Não lembram do filme: ‘Eu quero ser John Malkovich?’, pois bem lanço a campanha: Seja um Mandrake você também!!!!

Estariamos, portanto, entrando no campo da construção de identidade e na produção de subjetividades que justamente compõem a linha do estudo sobre essa ficção televisiva.

4.7. A subjetividade feminina no seriado *Mandrake*

A vida desenraizada de *Mandrake* explora relações entre o feminino e o masculino e suas diversas peculiaridades, o que incita à análise das figuras femininas recorrentes no seriado e as subjetividades encarnadas nessas personagens.

Ao longo de toda a história do Ocidente, a tentativa de entender as diferenças entre a natureza do feminino e do masculino, cuja idéia caricata de que “os homens só querem sexo” enquanto “as mulheres só querem amor”, calcada em um discurso por assim dizer falocêntrico, toma outra forma na contemporaneidade, como resultado das mudanças do olhar sobre as mulheres desde a emancipação feminina, em meados da década de 60.

O que nos interessa sublinhar, para localizar as personagens femininas desenvolvidas no seriado *Mandrake*, é que o que se impõe na contemporaneidade – aproveitando os estudos de Joel Birman - não é mais o enigma da feminilidade ou da masculinidade, mas sim o enigma da diferença sexual (BIRMAN, 1999. p. 77), além do registro fálico.

Durante séculos, a figura da mulher esteve submetida a conceitos construídos desde a tradição bíblica, às feiticeiras da Idade Média⁴⁰, aos discursos médico, filosófico e moral, forjados no século XVIII. Os atributos femininos eram julgados a partir de dois diferentes parâmetros: o da bela virgem, ingênua, boa, a quem dava à luz, a reprodutora; e o outro, a sibila que previa a sorte, que manipulava o destino dos homens, a aliada de Satã, a atrevida que incorporava o uso maléfico do sexo. Os mistérios sobre a sexualidade feminina, a ocorrência da menstruação, representavam uma ameaça ao vigor masculino⁴¹.

O século XVII seria o início da época da repressão, condicionada à sociedade burguesa que impunha a interdição de toda palavra ou expressão que suscitasse o culto do

⁴⁰ Michelet, em seu livro *A Feiticeira*, dissecou brilhantemente a transformação vivida pela figura da mulher durante os séculos.

⁴¹ Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo*, relata que certos povos primitivos atribuem virtudes terrificantes ao sangue virginal e ao sangue menstrual, suscetíveis de quebrar a força do homem.

prazer sexual. A ordem disciplinar social adotava a mulher-mãe como o ideal, atribuindo à sexualidade a função reprodutora. Como mãe-burguesa, a mulher tinha de ‘negar’ seus atributos sexuais, sua sensualidade como um obstáculo à experiência da gestação, ficando, então a cargo da prostituta – geralmente caracterizada nas mulheres de menor valor social - a reserva do gozo, aquela que poderia oferecer ao homem o erotismo que inexistia no universo doméstico. A prostituta, portanto, seria a representante da sensualidade, do erotismo, da sedução feminina. Desse modo, a sedução encarnava em si mesma algo de maléfico.

Segundo Joel Birman, a prostituição da feminilidade foi a condição concreta de possibilidade para a construção da figura da *mulher-objeto*, que permeou o imaginário masculino durante o século XX, com resquícios ainda sentidos na contemporaneidade: “Assim, tanto nas relações amorosa e sexual, quanto no universo da publicidade, do cinema e do marketing, a mulher-objeto se transformou no fetiche da feminilidade decaída e na sua derivação preferencial no espaço público” (BIRMAN, 1999. p. 89).

A mulher como objeto do desejo masculino, explorado pelo sistema capitalista e pelo mercado de consumo contemporâneo, desnorteou a visão referente aos seus atributos femininos. Os movimentos feministas dos anos 60 e 70, que tinham como intenção desmontar os registros fálicos impostos pela sociedade tanto no âmbito político e econômico, como no comportamental, apesar de terem aberto o campo para a luta pelos direitos da mulher, pela sua liberdade sexual e pelo seu ingresso no campo de trabalho, ao criticarem a vertente *mulher-objeto* estariam contribuindo para abafar atributos femininos ligados à sensualidade.

Desde o mito de Eva, fundado no cristianismo, aos mitos gregos femininos, a mulher representou o “pecado da carne”. Essa versão viria a ser entendida por Freud, ao final de sua pesquisa incansável sobre a sexualidade, atribuindo à feminilidade o eixo fundamental do erotismo, construído sobre a visão de que a subjetividade seria baseada no referencial fálico.

Segundo Alberoni, em sua investigação sobre o imaginário feminino e o masculino, a pornografia é a satisfação alucinatória de desejos e ela pertence ao imaginário masculino, pois na mulher o erotismo não é calcado apenas no sexo, mas voltado à emoção e ao sentimento (ALBERONI, 1986).

José Antonio Marina, filósofo espanhol, autor do livro *O quebra-cabeça da sexualidade*, ao ser indagado em entrevista do jornal *O Globo* se no homem a sexualidade se resumiria ao sexo, ele responde:

Acho que sim, mas responderei de outra maneira. O sentimento amoroso é muito inovador porque nele, a minha felicidade, que é egoísta, depende da felicidade de outra pessoa e, por isso, é generosa. (...) A primeira manifestação deste tipo de sentimento se produz com a maternidade. Nenhuma mãe gosta de acordar às quatro da manhã, mas se é para atender seu filho isso não significa uma infelicidade, embora não seja cômodo. Seu projeto de felicidade está vinculado a outra pessoa, pela qual sente ternura. A grande invenção feminina foi trasladar a ternura para a sexualidade. O homem, de fato, é mais elementar. (O GLOBO; 19 de julho de 2008; ELA. p.4).

O que interessa considerar sobre a sexualidade feminina na contemporaneidade, ao analisarmos as figuras femininas do seriado *Mandrake* e a subjetividade que passam aos telespectadores, é que não se trata mais de atribuir ao *ter* o *não ter* o falo, à diferenciação entre os sexos, seguindo o pensamento defendido por Joel Birman, e sim de realocar a *feminilidade* como condição de criatividade para a subjetividade feminina contemporânea.

Nesse viés, iremos aproveitar a figuração da prostituta e sua relação com a construção da mulher-objeto como signo do erotismo, da sensualidade e da sedução para fazermos uma *desconstrução* da noção de sedução, como um caminho para a elaboração da sexualidade apresentada no seriado.

Para Jean Baudrillard, a sedução não é da ordem da natureza e sim da ordem do artifício, do signo e do ritual. O objetivo é enlouquecer o outro, é fragilizá-lo: “Fraqueza calculada, fraqueza incalculável; desafio ao outro de nela vir prender-se” (ibid, 1995, p.94).

No seriado *Mandrake*, o jogo de sedução é frequente, exercido tanto pelas figuras masculinas como pelas femininas. O próprio personagem Mandrake é caracterizado rubemfonsequianamente pelo seu poder de sedução. Ele seduz, mas também é seduzido. As mulheres do seriado se sentem atraídas por ele e jogam, então, o seu ‘veneno’. A sedução faz parte do exercício do encantamento do sujeito, para a aproximação do outro como o referencial para a satisfação do seu desejo, o que implica na cumplicidade do seduzido. Visto isso, a sedução apresentada não estaria caracterizando-a pelo lado maléfico, mas pelo contrário, como a possibilidade do erotismo no que ele tem de belo: “A sedução se identificaria com a idéia de liberdade, pela mobilidade que promoveria no outro, pela retirada deste de sua estase mortífera e por relançá-lo nas delícias da sensorialidade” (ibid., p. 114.).

Dentro dessa concepção, a figura da mulher, vista em determinadas épocas e culturas como o “pecado da carne”, seria respeitada socialmente como o canal para o exercício do encantamento, um estímulo para atividade sexual inerente ao corpo humano. E quanto a isso, Mandrake é um adepto desse exercício, um personagem inteiramente seduzido pela mulher e seus encantos.

Em alguns episódios, ao estar diante de uma mulher bonita, o personagem é traído pela sua própria volúpia, se submetendo às situações que o atrapalham profissionalmente. Como é o caso do episódio 6, *Viscaya*. Mandrake é chamado para solucionar um caso de extorsão envolvendo policiais e um rapaz de classe média alta, que traficava drogas em âmbito internacional. Daniela (Rafaela Mandelli), bonita, repórter ousada, está atrás de um furo de reportagem. Aproxima-se de Mandrake em um bar alegando que precisava entrevistá-lo para um livro que escrevia sobre advogado criminalista. Mandrake cai feito um ‘patinho’. Leva-a para seu escritório, onde eles têm relações sexuais. Essa aproximação traz a Daniela

informações que o incriminam. Independentemente de como o caso é solucionado, nesse episódio vemos o personagem passar por uma situação extremamente comprometedora para a sua conduta profissional, ao se deixar seduzir por uma mulher. Esse fato nos remete à tradicional abordagem, em romances policiais, da “Cherchez la femme”, expressão criada por Alexandre Dumas, no livro *Les Mohicans de Paris*, de 1854, em que alegava que sempre há uma mulher atrás dos casos misteriosos.

Em relação à subjetividade feminina contemporânea, a personagem Daniela traz duas questões: 1) a sedução da mulher exerce um poder sobre o homem; 2) *re-presenta* um modelo de mulher contemporânea: uma moça que trabalha na redação de um jornal, independente, cuja sexualidade livre é ‘usada’ para a sua promoção profissional.

Na contemporaneidade, a vida profissional da mulher tornou-se um fator fundamental para a sua independência e ascensão social. O diálogo efetuado entre os dois personagens, no final do episódio, é uma verdadeira ‘queda de braços’ quanto ao jogo de forças entre o feminino e o masculino, em que uma tatuagem descoberta na virilha de Daniela, por Mandrake, no ato sexual entre os dois, torna-se um álibi para a defesa do advogado. O uso de um fato descoberto no ato sexual como ‘prova do crime’ mostra a eficácia do roteiro quanto à abordagem sobre as diversas modalidades do erotismo.

O fato de ter caído em uma cilada armada por uma mulher outorga ao advogado-criminalista-detetive o atestado de inépcia, fato que *desconstrói* a imagem do detetive, cuja superioridade masculina é sempre vencedora. Em Mandrake, os seus impulsos sexuais incontroláveis o enfraquecem. Como ele mesmo assume em um diálogo com seu sócio Wexler: “Para mim é difícil resistir ao encanto das mulheres. Isso é crime?”.

Ocorrência semelhante, mas ainda mais grave, será a vivida pelo personagem no último episódio da série, o episódio 13, *Alma*.

Em mais um caso de extorsão, Mandrake é chamado para solucionar o caso de um empresário que está sendo chantageado por um gerente de sua empresa. Alma (Maria Manuela), a mulher desse empresário, está tendo um caso com o chantagista, e procura a proteção de Mandrake por estar sendo ameaçada pelo amante. Seduzido por sua beleza e pelo seu jeito de mulher indefesa, Mandrake se deixa envolver por seus encantos. Há cenas sexuais entre os dois bastante quentes, em que Alma pede para Mandrake bater em seu rosto para excitá-la mais. Mandrake, então, é envolvido em um caso de sadomasoquismo, o chantagista é morto no quarto de hotel onde estava Mandrake e Alma. Mandrake acaba preso, tendo sido tudo montado por Alma. Em uma das falas, é dito a Mandrake que, no julgamento, o advogado de Alma usaria como argumento o fato de Mandrake ser reconhecidamente um conquistador, famoso por seduzir as mulheres.

Séculos se passaram e o mito grego da *mulher perigosa*, representado pelas parcas que cortavam o fio da vida e as erínias loucas e vingativas, é encarnado em Daniela e Alma, do seriado *Mandrake*, mostrando a recorrência dessa figura feminina no imaginário contemporâneo.

No episódio 13, *Alma* - o último apresentado pelo seriado –, ocorre, portanto, a *desconstrução* da figura do detetive e a sua virilidade é *desmoralizada*, pelo fato de ainda se submeter aos signos femininos de sedução.

Mas não é só à sedução maléfica que Mandrake se vê submetido. Outras mulheres e diversas formas de sedução são desenvolvidas nesse seriado televisivo.

BERTA (Maria Luiza Mendonça)

Berta, uma mulher na faixa dos trinta e cinco anos, é com quem Mandrake tem uma relação mais estável, “mais assumida”. Não mora com ele, mas transparece uma intimidade

com a sua casa e com sua empregada doméstica, Celeste. Adepta da yoga, judia, pintora, gosta de viajar, deixando o parceiro livre.

No primeiro episódio, Berta, recém chegada de viagem, conversa com Mandrake. No diálogo, percebe-se a relação afetiva que existe entre os dois. Uma relação nos moldes dos tempos atuais: ‘sem compromisso’. Berta pergunta se Mandrake teve muitas namoradas na sua ausência e, como resposta, ele lhe pergunta se ela conheceu alguém. Uma situação provável e aceita para o dois. Mas o que nos interessa sublinhar nessa cena é quando Berta lhe pergunta: “Você ainda me ama?”. O corte para o apartamento de Mandrake, à noite - os dois de pé, próximos à janela, um jogo de luz e sombras no tirar das roupas, beijos e a filmagem dos corpos nus em plano médio - é suficiente para a sugestão do ato sexual. Na cena seguinte, eles estão deitados na cama, Berta dorme. Mandrake acorda e dá um beijo na axila de Berta, um gesto de delicadeza e quase reverência. Um erotismo sutil.

Nesse registro, o telespectador vai se familiarizando com a abordagem da relação homem/mulher sugerida no seriado. Em vários episódios, as cenas sexuais entre Berta e Mandrake acontecem na cama de Mandrake e mostram, em plano aberto, o relaxamento entre os dois depois de realizado o ato, uma sensação de bem-estar. Os corpos de Berta e Mandrake não representam estereótipos de beleza recorrentes do imaginário sexual do século XXI – corpos masculinos muito musculosos, seios femininos siliconados - o que contribui para a constatação da diversidade humana, da diversidade do desejo.

A personagem Berta configura a existência de um romance na vida do personagem Mandrake, cujas relações sexuais acontecem com constância no decorrer do seriado. Abordar as atuações dessa personagem irá modelar a subjetividade feminina na contemporaneidade.

Numa cena do episódio 5, *Detetive*, Berta apresenta a Mandrake vários produtos comprados em *sex shop*, tais como massageador bipolar para os dois parceiros e outros apetrechos para que eles tenham uma relação sexual ‘divertida’. No episódio 7, *Kolkata*, há

uma cena em que ela está no apartamento de Mandrake com apetrechos de culto sadomasoquista. Essa exposição remete à questão de uma subjetividade nova que vem se apresentando em relação à figura feminina. Em ambos os casos, Mandrake não se sente à vontade com ‘essas diversões’, sentindo certo estranhamento quanto a esse comportamento feminino. As atitudes de Berta em falar de sua libido, de suas fantasias eróticas, sublinham a liberdade sexual feminina cultivada na contemporaneidade, livres da sociedade extremamente repressora e preconceituosa. No entanto, ao sugerir uma experiência sadomasoquista, na qual a mulher possui os apetrechos, Berta nos traz a seguinte questão: ela estaria entrando no campo da dominação e do exercício de poder, salientado por Foucault, ou estaria assumindo a sua sexualidade como possibilidade de viver múltiplas identidades, questão exposta por Slavoj Žižek, em seu livro *Le spectre rode toujours?*

Longe de ameaçar o presente regime de biopoder - para utilizar o termo de Foucault - a proliferação recente de diversas práticas sexuais (do sadomasoquismo à bissexualidade, passando pelas performances Drag) é a forma precisa que assume a sexualidade engendrada nas condições presentes do capitalismo mundial, encorajando claramente uma subjetividade caracterizada por identificações múltiplas e mutáveis. (ŽIZEK, 2002, p.19).

Para essa discussão, cabe fazer um paralelo com o seriado *Sexy and the city*, produzido para a HBO, em 1998, que conquistou o público feminino de vários pontos do mundo.

Passado na cidade norte-americana de Nova York, a história centra-se em experiências vividas por quatro mulheres solteiras, entre trinta e quarenta anos, que se encontram para falarem de seus desejos sexuais e fantasias e das dificuldades em conseguir estabelecer um relacionamento amoroso. Vibradores, camisinhas e todo vocabulário recorrente revelam a intenção de dar visibilidade à intimidade. O seriado explora a imagem de mulheres ‘bem resolvidas profissionalmente’, com salários compatíveis com o consumo

de elevado padrão, mas não satisfeitas sentimentalmente. Passam todo tempo em bares e restaurantes da moda ou comprando sapatos de Jimmy Choo ou Manolo Blahnik, grifes de alta visibilidade no mercado *fashion*. Criticado pela sociedade religiosa norte-americana por ser considerado imoral e, pelas feministas radicais, por realçar a vaidade feminina, o seriado é resultado das mudanças de olhar sobre a mulher. Enquanto em *Mandrake* as abordagens sobre aspectos referentes a questões femininas fluem em combinação com a trajetória do personagem principal, que é um homem, em *Sexy and the city* há uma preocupação quase didática de tratar a problemática feminina sobre o referencial fálico.

No seriado *Mandrake*, o tratamento dado aos roteiros lida com situações recorrentes ao imaginário contemporâneo feminino de uma maneira mais legítima, como é o caso do último episódio da primeira série, intitulado *Amparo*, quando é apresentada a questão da maternidade/paternidade/sexualidade. Nos últimos momentos do episódio, Berta revela a Mandrake que está grávida de um filho seu. Questão que fica em suspense para o telespectador, até iniciar a próxima série, apresentada meses depois.

Ao começar a segunda série – episódio *Brasília* –, Berta expõe a sua decisão de tirar a criança. Argumenta:

A gente está inventando uma ilusão. Você não foi talhado para essa vida, Mandrake. Você não está pronto pra ser pai, nem eu pra ser mãe. A gente ia acabar se odiando, eu não quero um filho para te perder, eu quero um filho teu pra te ganhar mais ainda.

Essa sua fala expõe claramente a subjetividade da mulher contemporânea quanto à sua questão com a sua sexualidade e a maternidade. Na cultura ocidental, o imaginário masculino e feminino foi alimentado pela visão de que a mulher, ao ser mãe, perde o erotismo. Equilibrar a maternidade com a vida sexual, a relação mãe/pai com liberdade e desejo, é um terreno ainda em formação nas relações amorosas contemporâneas, trazido nesse episódio de *Mandrake*. A decisão de não ter esse filho também se faz necessária pela

seguinte razão: sendo um personagem-detetive, a marca de característica de seu perfil não comporta a existência de filhos, a constituição de uma família, o que inviabilizaria a sequência do seriado. Mas justamente a preocupação em expor essa questão outorga ao seriado a sua capacidade de problematizar a subjetividade feminina.

BEBEL (Érica Mader)

Outra personagem feminina importante, Bebel, mantém um caso com Mandrake durante os primeiros oito episódios. Dezoito anos, filha de uma cliente antiga de Wexler, irá *re-presentar* a ‘carne jovem’, a que Mandrake não consegue resistir. Surfista, usuária de maconha, uma típica jovem carioca de classe média alta. Aparece nas primeiras cenas do primeiro episódio, quando Mandrake está tentando resolver um problema envolvendo sua irmã e drogas. Bebel, ao chegar em casa, se depara com a situação e, ao vê-la resolvida, sai atrás de Mandrake tentando seduzi-lo.

Essa personagem irá marcar uma característica da feminilidade contemporânea. O papel de Bebel é seduzir Mandrake. A sedução por parte da mulher, durante anos encarada como pejorativa e associada a uma visão virilizada, associada ao poder do macho, é exercida por Bebel positivamente, não mais da ordem da masculinidade ou da prostituição e sim do desejo. As cenas sexuais entre Bebel e Mandrake caracterizam uma relação que perpassa pelo campo do lúdico, transformando os encontros amorosos em encontros divertidos. Para Bebel, alegre e infantil, o homem não é mais visto como rival, como em um campo de batalha entre os sexos. Como explicita Joel Birmam: “A figura do homem passa a ser, sobretudo, a de um companheiro de brincadeiras e não apenas de responsabilidades matrimoniais, alguém com quem trocar a gratuidade do afeto e do desejo sem qualquer drama” (IBID. p.84). Para Mandrake, Bebel é infantil, uma amiga com quem ele faz sexo.

Em todos os episódios, o telespectador irá se deparar com figuras femininas, modelos de comportamento específico da cena contemporânea. Dentre eles, cabe destacar a personagem Vanderlea, do episódio 5, *Detetive*, e a personagem Ligia, do episódio 12, intitulado *Ligia*.

Em *Detetive*, Vanderlea, quarenta e cinco anos, é dona de uma cadeia de churrascarias, com franquias espalhadas pelo Brasil e pelo exterior, casada com um garoto de programa, mais jovem, um ‘garotão sarado’, como ela afirma, e que serve de ‘laranja’ para a prática de sonegação de seus impostos. Conseguiu enriquecer e gosta de usar a sua riqueza para usufruir dos rapazes. Como a própria personagem diz:

Eu tenho esse fraco por rapazes mais jovens e, graças à minha situação financeira, não é difícil conseguir satisfazer todo o desejo que eu sinto. Porque eu sou uma mulher de muitos apetites. Alguns bastante refinados. Outros, nem tanto”. E continua: “Eu gosto de homem, Dr. Mandrake. Gosto muito. E gosto de variar. Isso nasceu comigo, entende?”

Vanderlea é um modelo de mulher gerado por um sistema, cuja diferença social incutiu a vontade de ascender socialmente a qualquer custo, mesmo de forma ilícita. Características nefastas como a ganância pelo dinheiro e a arrogância no tratamento com seus subalternos são retratadas nessa personagem. Cultiva interesses fúteis, se veste de maneira extravagante, ostentando suas jóias, ligada aos símbolos que significam riqueza. Vanderlea se encaixa no modelo de sujeito autocentrado, visando apenas à satisfação de suas necessidades, traço fundamental da cultura do narcisismo, analisada por Lasch, do desaparecimento da alteridade como valor.

O autocentramento se apresenta inicialmente sob a forma de estetização da existência, onde o que importa para a individualidade é a exaltação gloriosa do próprio eu. Isso se realiza de maneira caricata, já que o enaltecimento de si-próprio pelo indivíduo ganha as feições do ridículo, quando não do kitsch em ato. O cuidado excessivo com o próprio eu se transforma assim em objeto permanente para a admiração do sujeito e dos outros, de tal

forma que aquele realiza polimentos intermináveis para alcançar o brilho social. (BIRMAN,1998, p.167).

Essa *cultura da imagem*, de estetização do eu, que se realiza de forma desmedida na exibição, vivendo para *mise-en-scène*, dentro da visão de *sociedade do espetáculo* de Debord, vimos ter reflexo na sexualidade. No caso, como faz Vanderlea, implica “na manipulação do outro como técnica de existência para a individualidade (...). Para o sujeito não importa mais os afetos, mas a tomada do outro como objeto de predação e gozo, por meio do qual se enaltece” (BIRMAN, *ibidem*).

O marido de Vanderlea é um fantoche em suas mãos, a quem ela manipula como quer. Em um diálogo, ela expõe claramente que ela o mantém pelo seu belo falo. A personagem não se poupa em falar de sua sexualidade abertamente, dos garotões que conquistou. A primeira cena do episódio se passa em uma feira livre na rua, onde se vê Vanderlea entrando em um carro, uma Kombi, para ter relações sexuais com um feirante. É fotografada por um chantageiro, o que dá o *mot* ao enredo.

No final, tenta seduzir Mandrake.

VANDERLEA

Você é um homem interessante, Mandrake. Pena que não se interesse por mulheres maduras.

MANDRAKE

Quem te disse isso?

VANDERLEA

Ninguém. Está na cara.

MANDRAKE

Vanderlea, eu vou dizer uma coisa que eu não quero que você esqueça jamais.

(sincero e direto)

Eu gosto de todas as mulheres sem distinção.

VANDERLEA

Isso quer dizer que eu tenho chance, quem sabe numa próxima, então?

Mais um episódio em que o telespectador tem contato com o lado pífio da sociedade, neste, encarnado numa mulher.

No episódio *Ligia*, a personagem central que leva esse nome é ex-mulher de Raul, o grande amigo delegado de Mandrake. Bonita e sedutora, provoca a clássica situação de traição usando o melhor amigo do marido. Mais uma vez, Mandrake não resiste à sedução feminina, comprometendo uma séria relação de amizade e se deixando levar pelo ato, um ato considerado transgressor, cultivado no universo ocidental pelo cristianismo, que atribui pecado ao “cobiçar a mulher do próximo”.

A história do episódio é sobre uma ONG envolvida em crimes ambientais. Lígia trabalha para essa ONG, por seus ideais ecológicos, e não percebe as manobras ilícitas coordenadas por seu chefe e companheiro. Caberá a Mandrake esclarecer o caso. Mas o que interessa sublinhar para a análise das figuras femininas do seriado é o fato de *Ligia* apresentar uma mulher – de uma específica classe social brasileira - que não recusa os atributos femininos, instalados pelos processos culturais e utiliza-os de maneira confortável.

Na primeira aparição da personagem, ela está linda, num belo vestido, saindo do carro. Close na perna e no pé saindo do carro, chamando a atenção para o sapato de salto alto. Caminha em câmera lenta, com os cabelos longos voando.

Pensando a moda como discurso, como forma simbólica, a personagem Ligia irá caracterizar aspectos que atribuem ao corpo feminino o papel de ser-percebido e apreciado enquanto recurso estético. O estudo sobre o papel social da moda revela as variações de códigos que ela veicula relativos ao *status*, aos valores e à afiliação de um grupo. Na história da moda feminina, verifica-se o investimento de apresentação do corpo com a atenção constante a tudo que se refere à beleza, tendo como referência a apreciação masculina, como aponta Pierre Bourdieu, em seu livro *A Dominação Masculina* (BOURDIEU, 1999). A conduta e a postura identitária da figura feminina estiveram atreladas ao modo de se vestir e, portanto, marcando uma ‘cara’ que, como significação moral, estaria associada ao recato - o que marcaria aquela figura feminina como mulher fina, mulher de família - ou à transgressão,

marcando a figura feminina como mulher vulgar. Alguns elementos do seu vestuário iriam padronizar essa classificação. O sapato de salto alto e o decote seriam exemplos de elementos simbólicos atrelados à sedução, à mulher vulgar, e seriam reconhecidos como fetiche.

A diferenciação existente entre o vestuário feminino e o vestuário masculino requer uma análise mais aprimorada, quanto ao que se atribui à feminilidade e à masculinidade, mas sem querer penetrar no âmbito da discussão quanto à classificação *diferença de gênero*, posição defendida pela visão norte-americana *versus* a visão européia, influenciada pela psicanálise lacaniana, que prefere usar o termo *diferença sexual*, o fato é que não se pode separar a vestimenta do corpo e, após inúmeros estudos quanto a relação corpo/roupa, chegou-se ao consenso de que as roupas “constroem ‘*habitus*’ pessoais que articulam relações entre o corpo particular e o seu meio, constituem em formas de negociação que dependem de técnicas corporais e modos de auto-representação” (VILLAÇA, 1999, p.59).

Aproveitando o viés de Pierre Bourdieu, ao analisar que “para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social (roupas, ornamentos, uniformes etc.), nas mulheres, eles tendem a exaltá-lo e a dele fazer uma linguagem de sedução” (BOURDIEU, 1999, p. 118). No seriado *Mandrake*, verifica-se claramente essa marcação. Enquanto o personagem Mandrake, em todos os episódios, se apresenta de terno e gravata – inclusive em uma cena na praia - as personagens femininas usufruem da variação de roupas e acessórios, como modo de caracterizar a sua subjetivação.

Sempre de vestido, brincos grandes, sapato de salto alto, Ligia, uma mulher que trabalha para a questão ambiental, não se identifica com a imagem de mulher vulgar, mas, sim, com a imagem da mulher que cuida de seu corpo e de sua imagem. O salto alto e decotes não mais poderiam ser identificados com o fetichismo. Na esteira de Nizia Villaça, “a moda ocidental está relacionada tanto com o capitalismo, com o consumo, quanto com a expressão de idéias, desejos e crenças em circulação na sociedade” (Idem, 1999, p.60).

A moda e sua relação com o corpo gerou inúmeras discussões: umas baseadas no pensamento de Baudrillard de que o corpo vira vítima da moda sendo, portanto, a morte do corpo, outros que defendem a moda como amoral, sabendo ironizar entre a normalidade e o perverso, como pontua Hugo Denizard, em artigo do jornal *O Globo* (DENIZARD, O Globo, 21/11/1998, p.5).

A personagem Ligia é a abertura para a discussão sobre a moda e a feminilidade na contemporaneidade. A relação moda/fetice não mais se articula com aspectos morais ou religiosos, já que a liberação sexual dos anos 60 e 70 provocou uma mudança de atitude em relação à expressão sexual e ao entendimento quanto aos estilos eróticos perversos. Recorrendo aos estudos sobre o feminismo da filósofa norte-americana Judith Butler, que implicaram em uma desconstrução da terminologia *gênero*, como categoria para alocar atributos ao masculino e ao feminino, propondo que as classificações estariam vinculadas a um processo que articula sexo, desejo e prática sexual, o que seria ser feminina? Ser feminina é um fato “natural” ou uma “performance cultural”, segundo essa autora? Sem precisar aprofundar os critérios quanto ao que significa “performance cultural”, o fato é que, para o telespectador, a personagem Ligia *re-presenta* a mulher pós-feminismo, que não mais precisa lutar pela igualdade com os homens, mas, já conquistados seus direitos, prefere reivindicar as diferenças e reforçá-las.

Uma personagem feminina relevante em seu papel no seriado é Flávia (Malu Galli). Advogada amiga de Mandrake, homossexual assumida, frequentadora do Bar do Zé, onde divide mesa com os advogados seus amigos, compartilhando dos comentários sobre as mulheres, como por exemplo: “As feias são boas amantes porque, ao contrário das bonitas, estão sempre atentas. Malham, fazem dieta, plástica, colocam botox, silicone”.

No primeiro episódio, Mandrake em voz *off* a apresenta assim:

Aquela ali é a Flávia Guimarães, advogada de família, especialista em casos de divórcio, o terror dos maridos ricos...

Campeã carioca juvenil de tênis, aluna brilhante...

Chegou a ficar noiva do filho de um empresário bem sucedido, mas de repente...

FLÁVIA

(interrompendo o *off* de Mandrake)

Sabe quem era a morena?

Mandrake balança a cabeça negativamente.

FLÁVIA

Bia Castilho, promotora.

Mandrake demonstra interesse. Pires chega com o chope e o uísque.

FLÁVIA

Nem vem, Mandrake. Está fora da tua alçada.

(com sorriso malandro)

Vou sair com ela hoje à noite.

Flávia é uma personagem secundária, não está presente na obra de Rubem Fonseca, sendo, portanto, uma criação própria do seriado. Sua existência traz para o telespectador as questões relativas à homossexualidade feminina, vividas na contemporaneidade.

O século XXI vem apresentando um quadro de legitimação do que se refere à sexualidade. Em meio à desconstrução dos discursos dicotômicos – natureza e cultura, atualidade e virtualidade, masculino e feminino – o culto ao respeito à identidade inclui a aceitação das opções sexuais como forma de pensar a sexualidade de uma maneira mais fluida, sem categorias específicas. A palavra “gay”, hoje incorporada ao vocabulário comum incluindo o infantil, é adotada para designar o termo “homossexual”, seja no caso feminino ou no masculino. Alguns especialistas, analisando a questão, argumentam que os gêneros e os papéis masculino/feminino sofreram modificações e interferências que hoje se confundem.

No viés das mudanças comportamentais vividas na sociedade contemporânea, incorporadas inclusive na política de legalização do casamento entre homossexuais e na adoção de crianças por casais *gays*, as narrativas ficcionais televisivas efetuam um trabalho de dar visibilidade a essa questão, contribuindo para a eliminação dos preconceitos. A capa da *Revista de TV*, do jornal *O Globo*, de 23 de novembro de 2008, traz um casal de homens

se beijando com o título “Gays em série: Pesquisa revela que personagens homossexuais ganharam espaço definitivo nas produções americanas”.

Na televisão brasileira, a censura à novela *Duas Caras*, apresentada pela Rede Globo, em 2007, na qual o autor pretendia levar à tela televisiva cena de beijos entre *gays*, mostra que ainda há restrição por parte do público para esse aspecto.

Como o seriado *Mandrake* consegue ultrapassar tais limites, o homossexualismo é incorporado em sua narrativa – vide o episódio *Yag e Rosas Negras*.

Flávia irá *re-presentar* uma maneira de ser gay sem seguir certos estereótipos. A lésbica vestida como homem, tendo de se abster das características femininas para ‘vestir’ sua identidade homossexual, dá lugar a uma mulher que se veste com referências na moda feminina. Flávia usa vestidos, saia, bijuterias, pinta os lábios, as unhas de vermelho e um corte de cabelo curto. A caracterização da personagem condiz com o modelo de lésbica vivido na contemporaneidade. Os comentários de Flávia a respeito de suas experiências homossexuais exibem a sua tranquilidade quanto à sua opção: “As feias são boas amantes porque se entregam mais, estão sempre atentas, o corpo é tudo o que elas têm” (episódio 6, *Yag*).

Seguindo a tendência contemporânea de viver o “aqui e agora”, determinando o comportamento sexual cuja fala é “eu não sou gay, eu estou gay”, como uma opção de um desejo de ocasião, a personagem Flávia é o canal para o desenvolvimento do caráter performático da prática homossexual feminina, contribuindo para aprofundar a reflexão sobre a identidade autoral do feminino na cultura brasileira.

5. Conclusão

Em uma era em que se constata que as imagens intervêm na consciência e na representação contemporâneas, a linguagem do audiovisual vem se impondo como o dispositivo mais importante na construção do imaginário social. Nesse sentido, a televisão, provida das mais modernas tecnologias no campo de som e imagem, se afirma com expressiva penetração no cotidiano planetário, através do qual uma civilização se expressa nas suas mais diversas modalidades.

Dentre os inúmeros estudos sobre os efeitos da televisão, sob a ótica econômica-política e sociocultural, a dimensão fundamental dessa representação midiática é o seu valor ontológico como princípio gerador de sentidos.

Olhando para esse panorama, a tese teve como direção fazer avançar o conhecimento, através de uma reflexão teórica voltada ao exame dos processos de significação e sentido que vêm se estruturando através da tela televisiva, especialmente na TV por assinatura que se configura como espaço de possibilidades de experimentação. A escolha do seriado *Mandrake* como objeto de estudo, considerando que a ficção, graças às modernas epistemologias sociológicas, ocupa hoje um espaço de revelação de um vasto horizonte das experiências de subjetivação, teve como intuito verificar as variáveis presentes nessa narrativa ficcional, que a caracterizam como dispositivo simbólico da identidade brasileira, na troca transnacional que a TV por assinatura incita.

No Brasil, onde verificamos a existência do aparelho de televisão em mais de 80% dos lares, a TV representa a mais constante opção de lazer e de informação, na qual as redes de televisão aberta ainda conferem 70% da audiência. Mesmo ainda ocupando um universo limitado, devido à desigualdade da sociedade brasileira, a TV por assinatura vem se configurando como um dispositivo cuja expansão no cenário mundial acarreta em mudanças de comportamento e subjetivações que, inevitavelmente, influenciam as redes de televisão aberta, forçando-as a uma reflexão e transformação de seus produtos.

No primeiro bloco da tese, em que a preocupação foi traçar um breve histórico sobre o dispositivo televisivo TV por assinatura, nas suas variações, comparando-o com a TV aberta, o ponto relevante verificado aponta para a importância da TV por assinatura no processo de reconfiguração de uma cultura transnacional. Em decorrência do modelo de negócio da TV por assinatura, os conteúdos dos produtos televisivos são gerados por uma diversidade de produtoras independentes, com liberdade para a tematização e problematização de discussões que fogem à esfera padrão dos discursos sociais. Ao analisar o mercado televisivo e ao considerar a visão trazida pelo capitalismo cognitivo como real possibilidade de conectar as condições de produção e de recepção, re-situando a ordem produtiva na qual as exigências do consumidor se sobrepõem ao processo de produção, verificou-se que, nos moldes da sociedade contemporânea em que a busca da customização leva a uma multiplicidade de códigos de identificação, quanto mais a vida diária, sujeita à velocidade e ao acesso a uma pluralidade de informações, vai sendo reconstituída na esfera dialética do local e do global, do público e do privado, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções, que o constitua enquanto auto-identidade. No mundo contemporâneo, caracterizado pela ruptura com as tradições, com práticas e preceitos preestabelecidos, a construção do *self*, como aponta Antony Giddens, se torna necessária para estabelecer uma estrutura pessoal que a direcione e a posicione em relação ao mundo. A cada nova situação, a cada nova tecnologia implantada, o indivíduo é forçado a se reorganizar e a se auto-interrogar quanto à sua forma de vida, em que os telefones móveis, a Web e suas variações são hoje extensão do seu próprio corpo.

Na esteira desse pensamento, no segundo bloco, ao investigarmos o dispositivo ficcional televisivo, a idéia que tentamos frisar é de que as narrativas ficcionais televisivas, ao invés de amortizarem as identidades, auxiliam no processo de construção identitária ou de experimentação do *self*.

Foi então que tivemos a preocupação em analisar os diferentes formatos de narrativa ficcional seriada televisiva. Por considerarmos a importância do formato de telenovela na formação do imaginário brasileiro e na produção de subjetividades, partimos, então, para traçar uma análise comparativa entre as telenovelas brasileiras e o seriado em questão. O que podemos verificar é que as telenovelas, ainda subjugadas à audiência e aos anunciantes, ainda adotam temas que reúnem dramas coletivos padronizados na linha melodramática, que apenas buscam retratar o cotidiano vigente e de fácil entendimento. Apesar das telenovelas estarem preocupadas em acompanhar os fluxos do comportamento social, introduzindo temas considerados preconceituosos - como alcoolismo, homossexualismo, preconceito racial, novos padrões de estruturas familiares, sexualidade contemporânea - , baseado na visibilidade midiática, sente-se que, na narrativa da telenovela, a linguagem é sempre didática com a intenção de apenas se fazer entender por parte desse público, não querendo aprofundar em um discurso mais reflexivo.

O seriado *Mandrake*, ao contrário, ao dar visibilidade a esses temas, trata-os de modo a esmiuçá-los, dando-lhe a conotação reflexiva por considerá-los inerentes à sociedade em que estão inseridos. A linha dramática adotada pelo seriado *Mandrake* instiga o exercício da investigação, da desconfiança, questionando os valores dos discursos ideológicos que a sustentam. Sua finalidade é dialogar com essa classe social que o assiste. Os roteiros, diferentemente do gênero sentimentalista das telenovelas, são baseados em diálogos irônicos com visões críticas quanto ao comportamento dos personagens, o que resulta em uma narrativa instigante para o receptor. Segundo a professora de dramaturgia da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, Renata Pallottini, as telenovelas brasileiras têm perdido audiência por não apresentarem bons textos e por estarem sofrendo a concorrência dos seriados dos canais de TV por assinatura.

Ao final da análise desse item, no quadro traçado para especificar as diferenças, o resultado aponta para o fato de que, na telenovela, o telespectador lida com o conhecido, enquanto em *Mandrake*, a proposta é causar estranhamento, quando, então, o receptor é flagrado a refletir sobre a diversidade de formas de comportamento da sociedade em que está inserido. À medida que as tecnologias de informação vêm traçando uma nova direção da cultura contemporânea, na qual redes sociais na internet como Orkut, *MySpace* e *Facebook* atravessam barreiras sociais e de etnia, a complexidade de multicódigos que se embaralham, a tendência à customização de estilos de vida diferenciados “obriga” as linguagens dos produtos midiáticos a fazer representar. Sob esse aspecto, a TV por assinatura se identifica por apresentar uma programação segmentada e por permitir que produtos sobre assuntos específicos ganhem visibilidade, satisfazendo a esse público ávido por todo tipo de informação.

Seguindo a investigação sobre o seriado *Mandrake*, verificamos que o argumento policial se atualiza para dialogar com uma época em que a identidade tornou-se uma “celebração móvel” (HALL, 1998), e, então, o personagem-detetive se torna um dispositivo contemporâneo por encarnar diferentes identidades, em momentos diferentes, firmando a posição do efêmero, do viver no acontecimento. A figura do detetive não formaliza mais a disciplina e a vigilância, as suas investigações se direcionam para verificar que os critérios de verdade vão sendo moldados através da experiência. *Mandrake* encarna esse sujeito cambiante que não sonha com um mundo celestial pós-vida, mas com a satisfação vivida no aqui-agora, um ser livre, criativo e singular, capaz de moldar a realidade a seu bel prazer. Um sujeito que vive a experiência como a encarnação de sua narrativa identitária. Em uma época de rupturas de valores, de descrença quanto aos antigos paradigmas, a experiência se faz fluxo, marcada por uma simultaneidade de sensações. Como um narrador/detetive, o seu

olhar através da câmera opera como um observador do mundo, como um dispositivo que aponta para uma nova forma de expor o foro íntimo, assistido pelo olhar do outro. E através do olhar desse detetive que se estrutura o imaginário contemporâneo como modelos sociais.

Esse personagem detetive *Mandrake*, advogado criminalista, se vale de algumas características dos detetives das narrativas de gêneros policiais, ao mesmo tempo em que se diferencia por viver “dentro” da realidade brasileira. Sendo evidenciado na narrativa de um seriado apresentado em um canal de TV por assinatura norte-americana, a HBO, fomos buscar na tradição dos seriados norte-americanos pontos que pudéssemos identificar como aproximações e rupturas. O primeiro ponto foi verificar que, no Brasil, não há tradição de investigação e de policiais treinados para esse fim, enquanto na sociedade norte-americana há uma divisão clara quanto ao papel do policial, do perito e do profissional de investigação. Daí a necessidade de Rubem Fonseca, ao criar “um detetive”, optar por um advogado, por acreditar que, assim, teria mais flexibilidade para a problematização de temas sobre o mundo do crime nas diferentes classes sociais brasileiras. Ao fazermos um percurso pela história dos seriados norte-americanos, em diferentes épocas, percebemos que, atualmente, são apresentados pelos canais de TV por assinatura conteúdos nos quais as investigações não são mais encaminhadas por um detetive, mas sim por mais de um profissional, todos empregados do Estado. Essas produções apostam em inscrever atos, no plano simbólico, que tentem identificar no dispositivo estatal a política de ilusória segurança contra o medo, entrando na lógica do cálculo de risco que hoje organiza a biopolítica contra a antiga idéia da norma e disciplina, apontada nos estudos de Foucault sobre o panóptico e da sociedade de controle, extensão desse conceito, sob a visão de Deleuze.

O seriado policial *Mandrake* ao invés de tentar um gênero que se aproximasse dos seriados policiais da tradição norte-americana, se preocupou em mostrar os aspectos do “crime” na cultura brasileira, contribuindo para criar uma pequena brecha na hegemonia

televisiva norte-americana, encarnando novos valores estéticos, enunciando outras sensibilidades, expressando a heterogeneidade sociocultural e, acima de tudo, provando a sua capacidade em participar como produtor de novas linguagens, em um mercado antes dividido entre o cone Norte, identificado como países produtores e o Sul, como unicamente consumidores (MARTIN-BARBERO, org. Lopes, 2004).

Para esmiuçar mais essas questões, foi feito o percurso da análise de aspectos da narrativa de Rubem Fonseca, como parâmetro para entender o perfil do personagem. Em seguida, partimos para analisar o contexto de Mandrake, a cidade onde circula, o Rio de Janeiro, e as leis e a justiça no Brasil.

No capítulo sobre a cidade, lembrando que a cidade se apresenta como forma territorial onde a realidade cotidiana é vivida, a cidade vista pelo Mandrake no seriado e o Mandrake na cidade sendo visto pelo telespectador, irá jogar com a questão do olhar do outro, ou seja, o ponto de vista do Mandrake e do diretor, como organizador do visível, dando visibilidade aos aspectos da cidade que irão comunicar ao telespectador o comportamento da sociedade carioca. Mandrake executa um trabalho semelhante ao jornalismo investigativo, no qual, por intermédios de suas experiências, retrata os costumes cotidianos dessa sociedade. Seguindo os critérios da narrativa rubenfonsequiana, a cidade do Rio de Janeiro não é *aquilo que se vê do Pão de Açúcar*, e, então, sob o ponto de vista (PV) de Mandrake, os telespectadores brasileiros e estrangeiros vão conhecendo as curvas e perspectivas desconhecidas da cidade maravilhosa.

Os episódios do seriado trazem à questão o exercício da lei, das relações de poder, da produção de verdades. O advogado-criminalista-detetive Mandrake, portanto, é aquele que está a todo tempo se defrontando com o problema político e social de produção de “verdade/poder”, sendo compelido a exercer a arte de manipular as relações dessas forças. O seriado expõe um detetive-herói contemporâneo: um sujeito que vive no acontecimento, em uma

zona sem garantias, onde os critérios de verdade vão sendo moldados através da experiência. Não é um “super-homem”, como aponta Nietzsche, apenas um *homem* que se fortalece perante a ausência de fundamentos, a descrença em uma verdade absoluta e, a partir daí, consegue entrever sua absoluta liberdade, aliada à sua responsabilidade sobre todos os seus atos. Já que a verdade não é um dado objetivo, é preciso que o sujeito contemporâneo reconheça que seu papel é ser um intérprete da realidade, considerando o horizonte histórico em que está inserido. *Mandrake* seria, portanto, um canal para incutir no telespectador as questões da justiça e do direito, no país, e sua situação como cidadão, sua parcela no pacto social que vem sendo construído no imaginário brasileiro.

Por último, como dispositivo simbólico significativo para a análise do comportamento contemporâneo, o estudo recaiu sobre a sexualidade apresentada no seriado. Sob o viés da narrativa de Rubem Fonseca, na qual os assuntos referentes à sexualidade perpassam questões relativas ao que é considerado norma e desvio, em *Mandrake*, as cenas sexuais e de nudez não são gratuitas, correspondem ao andamento do episódio em curso e são produzidas usando os dispositivos fílmicos de luz/sombra, claro/escuro, som musical/ruídos sonoros/silêncio, a partir de critérios estéticos que conseguem, através da imagem, mobilizar o telespectador no que há de mais instigante no que se refere à sexualidade: a força da sedução, a paixão que o encontro dos corpos suscita. Ao trazer à linguagem televisiva cenas de sexo com maior qualidade, estaria incutindo no telespectador um amadurecimento em relação à consciência estética da realidade, questionando-o quanto aos valores morais nos quais, então, o sexo entra como fator elementar da condição humana.

Seguindo esse caminho, houve o interesse de destacar a questão da sexualidade sobre a ótica feminina. Ao analisarmos as figuras femininas do seriado *Mandrake*, vimos que não se trata mais de atribuir ao *ter* o *não ter* o falo, a diferenciação entre os sexos, seguindo o pensamento defendido por Joel Birman, e sim de realocar a *feminilidade* como condição de

criatividade para a subjetividade feminina contemporânea, desconstruindo a imagem da mulher-objeto como signo do erotismo, da sensualidade e da sedução. Algumas personagens femininas do seriado vêm realocar as questões referentes à feminilidade, ao cuidar da sua imagem, ao utilizarem recursos da moda que exaltam o corpo, apontando para a mulher pós-feminismo, que não mais precisa lutar pela igualdade com os homens, mas já conquistados seus direitos, preferem reivindicar as diferenças e reforçá-las.

A abordagem sobre a personagem gay, Flávia, teve como intuito registrar que o seriado teve a preocupação em trazer para a tela televisiva as questões sobre a homossexualidade na contemporaneidade.

As séries televisivas são um mercado em expansão mundial. A indústria cinematográfica hegemônica norte-americana entendeu, há muitos anos, a importância dos produtos ficcionais televisivos na exportação de sua cultura e seus costumes, conseguindo assim exercer uma dominação sobre o imaginário mundial. O seriado *Mandrake* é um dispositivo que participa de um processo de transformação das teorias sobre a imagem, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, mas como um campo de forças, como acontecimento, como um fenômeno comunicacional que se atualiza constantemente na relação com os telespectadores, que recebem, partilham e, por isso mesmo, percebem a nova visualidade que se apresenta nas novas formas expressivas da contemporaneidade, que apontam para novas questões, novas possibilidades de reterritorializações possibilitadas pelos canais de TV por assinatura.

É hora de o Brasil dar importância para a produção nacional e investir de forma mais marcante nesse mercado. O êxito da telenovela brasileira, no âmbito internacional, marca a presença de uma identidade brasileira, mas, também, segundo Martín-Barbero (2004), uniformizou o formato televisivo.

As produções seriadas brasileiras de maior sucesso na televisão aberta seguem o estilo *sitcoms*, programas com teor leve e humorístico, que privilegiam estereótipos da classe popular: a dona de casa, a faxineira, o funcionário público, a mecânica, as donas de bar, entre outros.

Mandrake viria a preencher um novo espaço, apresentando um produto que exige do telespectador avançar em reflexões e observações sobre a sociedade em que vive, em uma estética que difere da estética usada nas consagradas telenovelas brasileiras, nas quais prevalece o senso comum. *Mandrake* trabalha justamente a diferença, questões que não são consideradas possíveis de visibilidade. Tendo sido a primeira produção realizada por uma rede de televisão norte-americana, que criou uma subdivisão na América Latina para dar iniciativa à intenção em fazer produtos que se diferenciem da linguagem hegemônica norte-americana, *Mandrake* representa o ponta-pé inicial para a produção de projetos entre nações, nos quais, através de suas narrativas ficcionais, sejam possíveis novas e múltiplas experiências, funcionando como uma potência amplificadora de situações sociais, às quais o telespectador, sentado em sua poltrona, poderá ter acesso.

A N E X O 1

BRASÍLIA

Livremente inspirado no personagem "Mandrake",
de Rubem Fonseca

Roteiro de Tony Bellotto

Redação Final: José Henrique Fonseca

Episódio 09

CONSPIRAÇÃO FILMES
versão VI/ 14.04.2007
(rev. 05.06.2007)

Copyright 2007 © - LA International Ltd./ Conspiração Filmes
Entretenimento LTDA.

Atenção!!! O texto a seguir é de propriedade intelectual exclusiva da LA International e Conspiração Filmes e é restringido ao uso interno da Conspiração Filmes e HBO Latin America. Por conter informações confidenciais, não poderá ser copiado, cedido, vendido ou divulgado de qualquer forma e por qualquer meio, sem o prévio e expresso consentimento escrito da mesma. No caso de violação e sigilo, a parte infratora estará sujeita às penalidades previstas em Lei e/ou contrato.

0

INT. CLÍNICA MÉDICA - DIA

0

INSERT de um monitor de ultra-sonografia. Vemos a imagem de um feto na tela do monitor.

MÉDICO (O.S)

Quer escutar o coração?

Mandrake e Berta estão na sala de ultra-sonografia. Berta deitada na cadeira de exame e Mandrake ao lado dela. O médico aciona um botão e entra um forte ruído ritmado, as batidas do coração do feto. A câmera se aproxima do monitor, mostrando em close o pequeno coração pulsando. As batidas aumentam de intensidade.

DISSOLVE PARA:

1

EXT. CERRADO NO PLANALTO CENTRAL - DIA

1

Blecaute. As pulsações do bebê fundem-se ao som de um carro em movimento.

CORTA PARA:

O porta- malas é aberto com um estrondo.

PV MANDRAKE: sol ofuscante. Seus olhos aos poucos se acostumam à luz. Olha para os lados, depois para baixo, e percebe que está com as mãos e os pés atados. Vira-se e vê MELISSA, 23 anos, desacordada e ensanguentada ao seu lado, mas não distingue seu rosto. Não sabemos se ela está morta ou viva. WANDERVAL, 28 anos, segurança particular, retira Mandrake do porta-malas, jogando-o no chão. Mandrake tem hematomas no rosto e a barba por fazer. Aparenta cansaço e desconforto. Seu ombro está sangrando e a camisa empapada de sangue. Wanderval, lentamente, aponta uma automática para a cabeça de Mandrake.

SEVERINO (V.O.)

(pelo rádio, urgente)

Wanderval! Wanderval! Já queimou o advogado?

Wanderval abaixa a arma. Saca o rádio da cintura.

WANDERVAL

Sim, patrão? O bicho tá acordado ainda.

SEVERINO

Então segura o trabalho. Eu tô chegando.

Wanderval guarda o rádio. Observa Mandrake com desprezo. Ele cospe no advogado.

CORTA PARA:

Cap. 09: "Brasília" 14.04.07 rev. 05.06.07 2.

PV MANDRAKE, CÂMERA TORTA: Vemos Wanderval sentar-se na beira da estrada de terra. Ao fundo, as grandes torres de eletricidade. Um dos pés de Melissa pende para fora do porta-malas do carro. Vemos esse conjunto de forma desenquadrada.

Mandrake exausto, no chão. Um segundo carro, luxuoso, se aproxima e pára. Wanderval levanta-se.

SEVERINO, sacerdote esotérico, 50 anos, mulato, afetado, extravagante e sexualmente ambíguo, salta e se aproxima. Wanderval mantém Mandrake sob mira.

Severino carrega uma garrafa térmica nas mãos. Ele veste uma bata branca comprida e traz na bainha um pequeno punhal prateado. Severino caminha até onde estão Mandrake e Wanderval. Severino se aproxima e abre a garrafa térmica. Estende uma das mãos sobre a cabeça de Mandrake. Wanderval observa atento e reverente. Severino se concentra, como se fosse dar um "passe" de umbanda em Mandrake. Mandrake faz um gesto brusco, como se recebesse uma descarga elétrica e crispa o rosto numa expressão de dor. Wanderval se aproxima e, com um gesto seco, aperta as bochechas de Mandrake, forçando-o a abrir a boca. Severino despeja a bebericagem que traz dentro da garrafa. Mandrake engole o líquido.

O deputado AURÉLIO DUARTE, 55 anos, no carro elegante, observa tudo de longe, sem se envolver. Severino tira o punhal da bainha. Vemos o rosto sofrido de Mandrake.

MANDRAKE (V.O.)

Engraçado como as coisas podem
mudar de repente. Como um sonho
pode virar um pesadelo num piscar
de olhos. Ou será que o sonho já
era um pesadelo desde o começo e eu
não percebi?

PV MANDRAKE: numa alucinação causada pela bebericagem, Mandrake vê a mão de Severino se erguendo e o céu fechar-se repentinamente sob nuvens negras e pesadas. Ouvimos ao fundo o som quase imperceptível de um helicóptero em movimento.

MANDRAKE (V.O.)

Como foi mesmo que tudo isso
começou? Como eu vim parar aqui?

FADE TO BLACK:

2-13	OMITIDAS	2-13
14	INT. ESCRITÓRIO/ SALA DE REUNIÕES - DIA	14
CLOSE da foto de uma moça bonita e sorridente, morena e de cabelos compridos, SHARON, 21 anos.		

ANEXO 2

JOÃO SANTOS

Livremente inspirado no personagem "Mandrake",
de Rubem Fonseca

Roteiro de Claudio Torres

Redação Final: José Henrique Fonseca

Episódio 10

CONSPIRAÇÃO FILMES
versão VI/ 14.04.2007
(rev. 22.05.2007)

Copyright 2007 © - LA International Ltd./ Conspiração Filmes
Entretenimento LTDA.

Atenção!!! O texto a seguir é de propriedade intelectual exclusiva da LA International e Conspiração Filmes e é restringido ao uso interno da Conspiracao Filmes e HBO Latin America. Por conter informações confidenciais, não poderá ser copiado, cedido, vendido ou divulgado de qualquer forma e por qualquer meio, sem o prévio e expresse consentimento escrito da mesma. No caso de violação e sigilo, a parte infratora estará sujeita às penalidades previstas em Lei e/ou contrato.

- 1 **INT/EXT. CARRO J. SANTOS/ RUA 1 - ENTARDECER** 1
- MÚSICA DE "O LAGO DOS CISNES". CÂMERA no banco de trás do elegante carro em movimento. Vemos JOÃO SANTOS apenas de costas, dirigindo compenetrado e em silêncio. Com o começo da música ele roda delicadamente o botão do som, aumentando o volume. A música domina a cena.
- 1A **EXT. RUA 2 - ENTARDECER** 1A
- INSERT: as rodas do carro em movimento, a lataria reflete a imagem da rua.
- PLANO DE GRIP FRONTAL, com o para-brisas do carro refletindo o exterior, não sendo possível ver o rosto do motorista.
- 1B **EXT. RUA DE COPACABANA 1 - ENTARDECER** 1B
- Uma JOVEM, 16 anos, cujo rosto também não se vê, vestindo um casaco que mal cobre a roupa, corre assustada pela rua, tentando fugir.
- 1C **INT/EXT. CARRO J. SANTOS/ PRAIA DE BOTAFOGO - ENTARDECER** 1C
- O personagem continua dirigindo enquanto escuta a música que se projeta pelo carro.
- Subitamente, a jovem da cena anterior aparece diante do carro, assustada, tropeçando e caindo diante do automóvel que vem em sua direção.
- SOM DE PNEUS FREANDO ABRUPTAMENTE.
- A jovem, caída no chão, sai do campo de visão do motorista.
- SOM DE GRITOS NERVOSOS.
- Sempre pelo ponto de vista do banco de trás, o motorista abre a porta do carro parado e corre em direção à jovem. Vemos ele também saindo do campo de visão assim que se abaixa para acudi-la diante do carro.
- 1D **EXT. PRAIA DE BOTAFOGO - ENTARDECER** 1D
- "O Lago dos Cisnes" continua pelo carro abandonado no meio da rua com a porta aberta. Iluminados pelos faróis, vemos o rosto de João Santos, que segura Alice, em choque, caída no chão.
- 2 **INT. TRIBUNAL - DIA** 2
- JUÍZA, tipo linha dura, conduz um julgamento. MANDRAKE e WEXLER com um ar preocupado assistem o cliente ser trucidado pela promotora CARLA PIMENTEL (37), que tão sensual quanto impiedosa, bombardeia João Santos.

Cap. 10: "João Santos" 14.04.07 rev 02.06.07 2.

CARLA
O senhor reconhece que ofereceu
uma bolsa de estudos de teatro
para a vítima?

JOÃO
Sim, ela era filha da minha
secretária! Queria ajudar...

MARINA, mulher vulgar, vestida de maneira sóbria, sentada
na mesa da promotoria. Recebe lenço do ADVOGADO ASSISTENTE.

CARLA
(interrompendo)
O senhor admite ter entrado no
seu carro com a garota na tarde
de 23 de novembro último?

JOÃO
Foi uma carona... Ela estava
perdida, desesperada.

CARLA
O senhor reconhece que havia
sangue da vítima nas suas roupas?

JOÃO
Ela estava sangrando quando eu a
encontrei...

CARLA
O senhor reconhece que fragmentos
de sua pele foram registrados no
exame de corpo de delito?

Mandrake estuda o próprio cliente, que transpira muito e
não consegue olhar diretamente para a promotora.

JOÃO
Ela me atacou!... e...

CARLA
O senhor deveria ter vergonha!

WEXLER
Protesto, excelência!

JUIZA
Protesto mantido. Senhora
promotora, por favor aja com o
decoro devido a esta corte.

CARLA
Sem mais perguntas.

Wexler olha cheio de cólera para Carla, sério. Mandrake
vira-se para o sócio, coloca a mão no braço dele.

Cap. 10: "João Santos" 14.04.07 rev 02.06.07 3.

MANDRAKE
(baixo)
Calma.

WEXLER
(baixo, irritado)
Ela não pode falar assim com o
João. Ele não é só meu cliente.

Mandrake olha para Wexler de forma apaziguadora.

JUÍZA
Com a palavra a defesa...

Wexler parte para o ataque.

WEXLER
Esta cadeira não existe para
torturar um cidadão e, sim, para
libertá-lo, para garantir que as
cidades sejam moradia dos homens
de bem, para que eles, quando
caluniados, tenham um lugar para
serem ouvidos.

Wexler vira para João.

WEXLER
Como o senhor conheceu Marina
Gomes?

João olha friamente para a mulher sentada ao lado da
promotora.

JOÃO
Dona Marina trabalhava como minha
secretária havia seis meses.

WEXLER
Que referências o senhor tinha
dela na ocasião?

JOÃO
Devo admitir que quase nenhuma.
Estava desesperado por uma
secretária que falasse espanhol,
estava fechando um contrato de
construção civil com o Chile.

WEXLER
Como ela era como secretária?

JOÃO
Normal. Poderia dizer que foi
muito eficiente até a noite do
"incidente".

Cap. 10: "João Santos" 14.04.07 rev 02.06.07 4.

WEXLER

O que aconteceu na noite do incidente?

JOÃO

Ela deixou de fazer traduções importantes para a reunião da noite.

WEXLER

E o que o senhor fez em relação a isso?

JOÃO

Disse que ela não poderia sair até terminar! Mas disse isso porque precisava da papelada naquela noite e não para impedi-la de apanhar a filha na aula de dança, como esta víbora sugeriu.

Mandrake observa o seu cliente olhando para Marina sentada ao lado de Carla.

PV MANDRAKE: CLOSE da mão de João se fechando com força, tensa, tremendo.

A mulher não demonstra qualquer sinal de intimidação e sustenta o olhar o tempo todo.

JOÃO

Fui para casa normalmente. A duas quadras do meu prédio, uma garota vestida de rosa praticamente se atira em cima do meu carro.

3 INT/EXT. CARRO JOÃO SANTOS/ PRAIA DE BOTAFOGO - ENTARDECER 3

Vemos o quase atropelamento pelo ponto de vista de João Santos na direção.

CORTA PARA:

Alice, no chão, gritando nervosa.

JOÃO (V.O.)

Para meu espanto, reconheço a filha de Dona Marina. Suas mãos estavam raladas, sangrando.

CORTA PARA:

Alice nos braços de João Santos, sem mais gritar, apenas chorando.

JOÃO

Alice!?!

Cap. 10: "João Santos" 14.04.07 rev 02.06.07 5.

Alice abraça João e se deixa levantar. Ele a ajuda.

ALICE

Dr. Santos... graças a Deus!

JOÃO (V.O.)

Ela me abraçou, me sujando de sangue. Não me importei com aquilo naquele momento.

(pausa)

o telefone da mãe não respondia. Tentei o escritório, mas Dona Marina não estava mais lá. A menina começou a chorar novamente. Me ofereci para levá-la em casa, perguntei onde ela morava.

ALICE

Em Jacarepaguá.

4 INT. TRIBUNAL - DIA

4

Vemos João Santos sendo interrogado. Mandrake, Wexler, Carla, Marina e a Juíza ouvem atentos.

JOÃO

Bastante contramão... Mas concordei pois a menina estava em pânico. Fui pedindo informações, pois não conheço bem esta parte da cidade. Ela foi me orientando, até que, num determinado momento, disse que estava perdida e começou a chorar novamente, pedindo para eu parar o carro.

5 INT/EXT. RUA DE JACAREPAGUÁ - NOITE

5

Rua deserta. O carro de João Santos estaciona encostado ao meio-fio. Sobre a cena, segue o depoimento.

JOÃO (V.O.)

Parei para acalmá-la. Foi quando a situação mudou.

6 INT/EXT. CARRO JOÃO SANTOS/ JACAREPAGUÁ - NOITE

6

Alice abre um sorriso. João Santos não entende.

JOÃO (V.O.)

A menina sorriu pra mim. Aquilo me apavorou. Ela não sorriu como criança: sorriu como mulher. Cruzou as pernas de uma maneira adulta e perguntou...

Cap. 10: "João Santos" 14.04.07 rev 02.06.07 6.

Alice, pernas cruzadas, olha sedutora para João.

ALICE
Tem um cigarro?

JOÃO
(surpresíssimo)
Eu não fumo e acho errado você
fumar com essa idade.

ALICE
Você fica muito atraente quando
fica irritado.

Alice avança para o colo de João, que a contém.

JOÃO (V.O.)
Agarrei a menina pelos braços e
tentei veementemente impedi-la de
se aproximar mais, mas ela
projetava a cabeça, oferecendo a
boca e dizendo:

ALICE
Vou te dar um beijo bem molhado.

João empurra a menina na direção do banco. Ela não se importa. Começa a acariciar o próprio corpo de maneira obscena.

JOÃO (V.O.)
Comecei a olhar em volta
apavorado. Pedi pelo amor de Deus
para ela parar.

Alice começa a rir histericamente e parte para cima de João. Começa a arranhá-lo no rosto.

Algumas pessoas passam e olham para dentro do carro. João percebe, fica cada vez mais nervoso.

JOÃO
Pára com isso, menina!

Alice começa a gritar e a se rasgar. De repente, abre a porta, sai e chuta o carro, amassando a lateral. Em seguida, sai correndo pelo meio da rua e some. Sobre a cena, João continua:

JOÃO (V.O.)
Saltei do carro, tentei procurá-la. Nenhum sinal.

Referências bibliográficas:

- ALBERONI, F. *O erotismo*. 4. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AVRITZER, Leonardo. “Teoria Crítica e Teoria Democrática- do diagnóstico da impossibilidade da democracia ao conceito de esfera pública”. In: *Novos estudos Cebrap*, n 53, março 1999.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 3. ed. Portugal: Antígona, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *Amor Líquido*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papirus, 1992.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa. Relógio d’água, 1991.
- BECKER, Howard. S.: *Outsiders*. The Free Press, N.Y. 1977
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume I e III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. *Sociologia* (org. Flávio R. Kothe). São Paulo: Editora Ática. 1985.
- BENTES, I. “Os marginais midiáticos”. Entrevista concedida a Lílían Fontes. *RioArtes*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano 12, n. 34, p. 17-19, 2003.
- BIRMAN, Joel. *O Mal-estar na atualidade*. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BLUMENTHAL, H.J. & GOODENOUGH O.R. *This business of Television*. Billboard Books: New York, NY, 1991.
- BOCAYUVA, Helena. *Sexualidade e Gênero no imaginário brasileiro*. Metáforas do biopoder. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- BRAIDDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferença sexual e subjetividade nômade*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson . *Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUCCI, Eugênio. “Ainda sob o signo da Globo”. In: ____; KEHL, M. R. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo, Boitempo, 1996.
- _____. “O espetáculo da imagem e a insurreição do desejo”. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BRUNO, Fernanda. “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação”. *Revista da FAMERCOS*, Porto Alegre, v.24, p. 110-124.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio..* São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- CAMPEDELLI, S. Y. *A telenovela*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

- CAPPARELLI, Sérgio. "A periodização nos estudos de Televisão". In: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 1, p. 1-16, janeiro/junho 1997.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- COCO, Pina. "A ficção na TV". In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC –Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *A milésima Segunda Noite – da narrativa mítica à telenovela análise estática e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.
- CIORAN, E.M. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985
- _____. *A imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Foucault*. Lisboa. Veja. 1987.
- DUARTE, Elizabeth B. e Dias de Castro, Maria Lília (org). *Televisão entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: editora Sullina, 2006.
- DUMONT, Louis. *O individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. SP: Martins Fontes, 1997.
- DURIGAN, J. A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.
- FERNANDES, I. *Telenovela Brasileira - Memória*-.3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995;
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.
- _____. *A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca*. Universidade de São Paulo.
- FREITAS, Adriana Maria Almeida de. *Rubem Fonseca: revisitando e transgredindo as regras do romance policial*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FONSECA, Rubem. *O caso morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
-
- _____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Mandrake, a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1980. 3ª edição.
- _____. *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1984.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1977.
- _____. *Ditos & Escritos*. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2006.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola. 2008.
- _____. *As verdades e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora. 1996.
- GIDDENS, Anthony. *As transformações da intimidade – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2ª edição, 1998.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HUYSEN, *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IANNI, Otávio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Petrópolis: Vozes, 1986.
- IEN, Ang. *Watching Dallas. Soap Opera and the melodramatic Imagination*. London & New York, Routledge. 1989.
- JAGUARIBE, Beatriz, VILLAÇA, Nizia orgs. Rio de Janeiro, *Cartografias simbólicas*. Rio de Janeiro: Diadorim editora, 1994.
- JENSEN, Klaus Bruhn. “Qualitativa Audience Research; Toward an Integrative Approach to reception”. *Critical Studies in Mass Communication*, Vol 4, nº 1, march 1987.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais* (p. 162-323). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KORNIS, Monica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- KOSOVSKI, Ester.(org). *Ética na comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LESSA, Carlos. *O Rio de todos os brasis*.-2º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LOPES, Denílson. *A delicadeza, estética, experiência e paisagem*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de.(org.) *Telenovela: internalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- *Máquina e Imaginário – O Desafio das Poéticas Tecnológicas*.
- EDUSP, 1ª edição: 1993, 2ª edição: 1996.
- MARCONDES FILHO, C. *A linguagem da sedução*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MARCONDES FILHO, C.(org). *Política e imaginário nos meios de comunicação de massa para o Brasil*. São Paulo: Summus, 1985.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. "Narrativa, política e vida social: do folhetim à ficção seriada televisiva". In: *Contracampo*: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação UFF, v. 18, 1º semestre 2008, p. 25-48.
- MELO, J. M. de. *As telenovelas da Globo- produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo, perspectiva, 1972.
- MICHELET. *A feiticeira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.
- MILLER, J-A. *A máquina panóptica de Jeremy Bentham* in Silva, T.T (org). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p 77.
- MORLEY, David. *Television, Audiências y estúdios culturales*. Amorrortu, Buenos Aires, 1996.
- NIETZSCHE. Friedrich W. *A genealogia da moral*. Os pensadores. Obras incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1983
- NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- _____. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- ORTIZ, R. et alli. *Telenovela - história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna, 1998.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- PECORARO, Rossano. *Niilismo e (Pós)Modernidade*. Introdução ao "pensamento fraco" de Gianni Vattimo. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: São Paulo: Loyola, 2005.
- PINHEIRO, Marta de Araújo. "Subjetivação, Cultura e Consumo em Sites de Relacionamento", XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.
- PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.
- RAMOS, Murilo César. "A TV por Assinatura no Brasil: conceito , origens, análise e perspectivas". *Tendências XXI*, p. 105-123. Lisboa, *Associação Portuguesa para o Desenvolvimento das Comunicações*, Março de 1996, Ano I, nº 1.
- ROSCHEL, Renato. Rubem Fonseca. Speculum. Disponível em: <http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=836>.
- SADE, Marques. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: Aquarius Editora e Distribuidora de Livros LTDA, 1983.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna – intelectuais, arte e videocultura a Argentina*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.
- SCRAMM, Luanda. "Estudos literários e práticas de recepção midiática". *Contracampo*: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação UFF, v. 18, 1º semestre 2008, p.225-246.
- SCHWARTZ, Vanessa R. e CHARNEY, Leo. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Rio de Janeiro: Cosaf & Naify, 2004.
- SCHITTINE, Denise. *BLOG: comunicação e escrita íntima na Internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org.) *Contos reunidos/ Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

- SILVA, Deonísio da, - *Rubem Fonseca; proibido e consagrado* – Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- SIMÕES, Cassiano Ferreira. “TV a cabo, TV aberta e regionalização da televisão brasileira nos anos 90”. In: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación . www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006.
- SODRÉ, M. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Editora Vozes, 12ª Ed. 1992
- _____. *A máquina de narciso*. 2.ed. Rio de Janeiro: Cortez, 1990.
- SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. In: *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VILLA, Lucas. *Nilismo Ativo e Direito na Pós-Modernidade* <http://www.revistapersona.com.ar/Persona68/68Villa.htm>
- VILLAÇA, Nizia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Baruaeri, SP: Estação das Letras editora, 2007.
- VOGEL, H.L.). *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*. Cambridge. University Press, Cambridge, 2001.
- WOLTON, Dominique. *E depois da Internet?* Para uma teoria crítica dos novos médias. Portugal, DIFEL 82, 1999.
- ZIZECH, Slavoj: *Le spectre rode toujours*. France, Vertice Grafic, 2002

Sites :

www.hbo.com.
 pt. Wikipedia.org.
www.tv.com
tv.globo.com
seriesonline.terra.com.br
www.warnerbros.com
www.wbla.com
www.estadao.com.br (25/11/2008)
www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis
www.revistapersona.com.br/persona68.