

## A construção das identidades de gênero na série de TV - *Mandrake*

**Tânia Montoro** Dra em Comunicação Audiovisual e Publicidade pela Universidad Autônoma de Barcelona. Professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, pesquisadora CNPQ, autora de livros e artigos sobre comunicação e cultura contemporânea. Coordenadora da linha de imagem e som da pós graduação da Faculdade de Comunicação.

**Ana Carolina Landin Dumaresq** Jornalista e mestranda em Comunicação pela Universidade de Brasília.

**Resumo:** Este artigo analisa sob a perspectiva dos estudos de gênero a série de televisão *Mandrake*, exibida no Brasil pelo canal fechado HBO. Examina os tipos de discursos visuais em circulação na mídia televisiva entendendo esta como uma tecnologia de gênero. Evidencia que a construção identitária se dá numa teia de relações inseridas em uma rede multidimensional de sociabilidades que se entrecruzam em diferentes sistemas representacionais. No caso da representação audiovisual as imagens e sons também classificam grupos e indivíduos para demarcar fronteiras identitárias.

**Palavras-chave:** televisão, representação audiovisual, identidade, gênero.

Desde o surgimento da TV por assinatura no Brasil, a maior parte de seu conteúdo da TV é produzido fora do País, cenário que vem sofrendo alterações nos últimos anos. Em busca de novas estratégias que possibilitem a expansão do mercado consumidor, os canais fechados passaram a investir recentemente em produções locais. Um bom exemplo disso são as co-produções de conteúdo nacional, produzidas por canais estrangeiros sob incentivo brasileiro. Essas produções são exibidas principalmente por canais fechados de televisão, a exemplo do canal Fox e da HBO (Home Box Office).

Pode-se confirmar essa tendência a partir da declaração do diretor presidente da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Manoel Rangel: “Estamos vivenciando um processo de ingresso de novas programadoras nacionais no mercado de TV por assinatura e a ‘tropicalização’ das programadoras internacionais, com produções locais para atenderem ao público brasileiro”[1].

Do ponto de vista do conteúdo, chama atenção nas co-produções recentes do canal por assinatura HBO, a recorrência de cenas e discursos de forte apelo erótico, ao lado de temas focados no cotidiano urbano de megalópoles, sobretudo pelo viés da violência e do submundo associado a drogas e a sexo e à sexualidade.

Para aprofundar este diálogo, tomamos para estudo o seriado *Mandrake*, baseado no personagem homônimo do escritor Rubem Fonseca, e exibido em 13 episódios entre os anos de 2005 e 2008, às 23h de domingo. Realizado pela produtora brasileira Conspiração Filmes, a série foi uma encomenda da HBO, que recentemente iniciou uma política de regionalização da sua programação por meio de co-produções realizadas em países da América Latina.

A série se abastece das aventuras cotidianas vividas por seu personagem-título Mandrake, um advogado criminalista interpretado pelo ator brasileiro Marcos Palmeira, cujas relações afetivas são marcadas pelo desejo de sedução e de prazer erótico e sexual. Como define o narrador do episódio de apresentação da série, “Mandrake é um homem de muitas mulheres e poucos amigos, suas principais armas são a esperteza e a sedução” [2].

Esse traço de personalidade é também destacado por um dos diretores da série, o músico e cineasta Tony Bellotto. “Ele tem as características de um típico carioca: é um *bon vivant* e amante das mulheres. Uma das características principais do Mandrake é que ele é um mulherengo” [3]. Evidencia-se, dessa forma, a importância da cidade do Rio de Janeiro na narrativa de *Mandrake*, cujo fio condutor são as referências cotidianas no ambiente diegético [4] da série. Nesse sentido, as imagens femininas funcionam como uma ancoragem ao imaginário urbano do Rio de Janeiro assimilado em termos de samba, carnaval, praia e mulheres bonitas e sensuais.

Sobre esse aspecto, não é novidade a exploração de temáticas associadas à sexualidade humana e a atos sexuais [5] pelos meios de comunicação. Nos três volumes da sua *História da Sexualidade*, Foucault constrói uma economia geral do discurso sobre o sexo a fim de concluir que, ao contrário de repressão discursiva, houve na linha evolutiva da história, uma explosão discursiva sobre o sexo nos mais variados âmbitos. A partir do século XVIII, conforme discorre o autor, diferentes instituições, como a medicina, a psicanálise, a instituição religiosa e o Estado - com as taxas de natalidade e a economia política da população e, mais recente, os meios de comunicação – contribuíram para a multiplicação dos discursos sobre o sexo com abordagens distintas, mas inseridos dentro de uma lógica de produção que coloca o sexo dentro do campo do exercício do poder.

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

Decorre daí o “dispositivo da sexualidade”, conceito forjado pelo autor para designar o conjunto de práticas e discursos produzidos pelas instituições que concorrem para a normatização da sexualidade na sociedade. Se o campo da sexualidade configura-se espaço privilegiado onde as relações de poder atuam, torna-se imprescindível localizar tanto os atores envolvidos, como as estratégias discursivas e representacionais que instituem essas relações. Nesta reflexão, interessa saber quem fala sobre sexo, os lugares e o ponto de vista de que se fala, as instituições que o incitam e os modelos representacionais que o cercam. “Por que se falou da sexualidade e o que se disse? Quais os efeitos de poder induzidos pelo que se dizia? Que relações se estabelecem entre as práticas discursivas em ação? Que saber se formava a partir daí?” (2007: 17).

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

Expandindo essa reflexão, pode-se afirmar que na sociedade ocidental contemporânea, a explosão discursiva em torno do sexo faz deste um marcador identitário, sobretudo porque

é no corpo biológico onde essas marcas produzem significados. Ao analisar os discursos produzidos sobre o dispositivo da transexualidade, Berenice Bento formula uma hipótese para a economia geral do sexo, com o intuito de desconstruir determinismos biológicos na definição da identidade sexual do indivíduo. Na sua pesquisa, ela conclui que a afirmação de que os transexuais odeiam seus corpos é uma proposição metonimicamente insidiosa por tomar a parte (as genitálias) pelo todo (o corpo). “A genitalização da sexualidade é um dos desdobramentos do dispositivo da sexualidade que faz coincidir sensações com determinadas zonas corporais, reduzindo o corpo a zonas erógenas, em função de uma atribuição assimétrica do poder entre os gêneros” (2006: 199).

A crítica à genitalização da sexualidade, no entanto, não pretende desconsiderar ou negar as diferenças biológicas que cercam os sexos, mas jogar luz sobre os significados que são atribuídos aos corpos sexuados e os sentidos subtraídos desta essencialização identitária. Em outras palavras, a partir dela, busca-se interpretar os mecanismos de atuação do poder envolvidos nas relações de gênero.

É nessa perspectiva que a construção das identidades de gênero configura-se questão central nas análises sobre as variáveis que atuam na conformação de indivíduos. Os estudos culturais da comunicação nos indicam que as identidades contemporâneas não são fixas e estão em permanente transformação. Dessa forma, o sujeito cartesiano proposto pelo iluminismo revela-se, na pós-modernidade, múltiplo, uma vez que agrega, a um só tempo, identidades conflitantes. Reconhecer a fragmentação dos sujeitos é admitir que eles não se posicionam apenas frente a um eixo de diferenciação a partir do qual se pode dizer que eles possuem uma identidade definitiva e única.

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

Esta noção sobre a fragmentação do sujeito foi o que nos motivou a investigar a construção das identidades em um produto cultural feito para a televisão a partir da perspectiva de gênero, uma vez que esta categoria compreende todas as formas de construção social e cultural que diferenciam mulheres de homens, incluindo os processos de produção de seus corpos. Esta categoria também descortina as distinções e separações discursivas/ culturais em torno de corpos dotados de sexo, corpo dotado de sexualidade e corpo dotado de gênero.

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

Nesse sentido, os sistemas de representação são produtores de significados que estabelecem um campo de mediação na construção das identidades culturais contemporâneas. No caso específico dos sistemas de representação audiovisual, as imagens e sons por eles veiculados oferecem à sociedade mapas do cotidiano, classificando grupos e indivíduos ao mesmo tempo em que demarcam fronteiras identitárias. Por outro lado, entendemos que, ao criar identidades para grupos e indivíduos, os sistemas de representação audiovisual contribuem para a construção de significados que podem resultar em novos comportamentos e práticas sociais. Dessa forma, as produções audiovisuais são testemunhas de um período histórico, que tanto refletem como contribuem para a conformação do imaginário de uma época.

Decorre daí a relevância em examinar a forma como a televisão vem sendo incorporada no cotidiano das pessoas e de como o cotidiano é incorporado pela televisão a partir da categoria gênero. Investigar essa relação tomando como base uma programação específica é um produtivo exercício de reflexão sobre as estratégias de abordagens na representação do cotidiano. Sobretudo porque o trabalho de uma prática representacional é de intervir sobre os diversos significados possíveis para privilegiar apenas um. Essa noção tem íntima relação com o conceito de estereótipos, que “reduzem aquilo que está representado a algumas características simples e fixas” (MONTORO, 2006: 24). A estereotipagem apresenta ainda dois modelos binários de conduta que podem ser lidos como o “normal” e o “desviante”.

Dentre o amplo campo de abordagem que a matéria gênero oferece, deixamos que nosso objeto falasse por si. Iniciada a análise do repertório imagético, observamos que a construção das identidades de gênero apóia-se nas representações dos **corpos** em circulação na integralidade da série. Importante pontuar que embora as imagens de corpos femininos desnudos tenham uma inquestionável presença no seriado, é nosso intuito perceber também como são representados corpos masculinos e corpos transexualizados. Nosso objetivo ao mapear esses corpos é confrontar os dispositivos utilizados na produção e reprodução das diferenças de gênero no seriado.

Por isso, para além da materialidade do corpo biológico, preferimos falar em corporalidades, uma vez que nos referimos não apenas ao corpo anatômico, mas ao corpo como veículo e sentido da experiência. Fazemos alusão, dessa forma, ao corpo e a seu entorno. Partindo dessa premissa, é possível problematizar a matriz binária de gênero que define posições assumidas pelo masculino e pelo feminino por meio do significante anatômico.

Esse debate vem ganhando força na atualidade a partir dos estudos sobre o transexualismo [6], nos quais é apontado um tensionamento das relações entre corpo objetificado e identidade de gênero. O corpo transformado do travesti (ou sua corporalidade construída) mostra a fragilidade das tentativas em se definir o sexo do indivíduo por aspectos biológicos. O corpo fabricado desnaturaliza o olhar ao mesmo tempo em que demonstra a força do vetor cultural. Mostra ainda que as alternativas identitárias vão muito além das possibilidades: ou se é homem ou se é mulher.

Os estudos de gênero já nos indicaram que não existe uma maneira de ser mulher e de ser homem e que as noções de masculinidade e de feminilidade não estão necessariamente alojadas em corpos de homens e mulheres. Esses estudos questionam as interpretações biologizantes da condição humana e defendem que o gênero é desalojado do sexo. Conforme Judith Butler, seria, a um só tempo, possibilidade de escolha e interpretação cultural do sexo, uma vez que o gênero é tanto lugar de incorporação como de inovação de significados. “Tornar-se mulher é um conjunto de atos propositalmente e apropriativos, a aquisição gradual de uma postura, um projeto em termos sartrianos; é assumir um estilo e significado corpóreo culturalmente estabelecido” (BUTLER, 1987: 139).

Nessa mesma linha, Teresa de Laurentis entende o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais, discursos e práticas institucionalizadas e cotidianas. Por não existirem a priori nos seres humanos, nem a sexualidade nem o gênero seriam, portanto, propriedades orgânicas, mas “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (1994: 208).

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

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

Pensar o corpo como o território onde se operam as identidades de gênero é reconhecê-lo como espaço também de desterritorialização e ressignificação de identidades. Isso porque mais do que algo dado, o corpo “é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz”. (GOELLNER, 2003: 28). Ao revelar-se a historicidade do corpo enquanto fenômeno cultural, subte-se que o corpo é (re)inventado pela linguagem, não sendo apenas seu reflexo. Com isso, queremos dizer que, se por um lado a linguagem atua nomeando, classificando e definindo normalidades e desvios corporais, por outro, cumpre lembrar que as representações corporais são fugidias e variáveis de acordo com culturas específicas.

Se abrirmos um breve parêntese a fim de realizar um pequeno apanhado sobre a representação do corpo em determinados períodos históricos, teremos um significativo recorte sobre os olhares plurais lançados sobre esta categoria. Na Idade média, por exemplo, a higienização do corpo limitava-se a eventos festivos e aos prazeres sexuais. Já no século XVIII, a higienização passou a ser vista como cuidado com a saúde, proteção e revigoramento. Na sociedade industrial, a educação do corpo – iniciada sobretudo nas escolas – tem o objetivo de desenvolver hábitos e valores que incidam sobre um corpo apto a dar suporte à sociedade em ascensão. No século corrente, a biotecnologia modifica, controla e modela corpos ora por questões estéticas, ora por evocar questões de saúde [7].

Até o momento, desenvolvemos nossas reflexões de modo a concluir que a materialidade biológica do corpo não é o que o define, sendo este produto da história. Por isso, nos interessa estudar o corpo vivido, aquele que traz as marcas de nosso tempo. Já discutimos que o sexo não pode ser definido apenas pelo significante anatômico corporal, uma vez que classificar o indivíduo em homem ou mulher extrapola o domínio do biológico, alastrando-se para as fronteiras do social e do cultural. Elizabeth Grosz reforça essa análise ao entender que

Os corpos não podem ser representados ou compreendidos como entidades em si mesmos ou simplesmente um *continuum* linear com seus extremos polares ocupados por corpos masculinos ou

femininos (com as várias graduações de indivíduos “intersexuados” no meio), mas como um campo, um *continuum* bi-dimensional no qual raça (e possivelmente até classe, a casta ou a religião) formam especificações corporais. (2000: 78)

Justamente por não poder ser encarado como uma página em branca, onde simplesmente o masculino e o feminino são projetados, é que o corpo torna-se uma categoria fundamental para compreender-se não mais um lugar onde o sexo se manifesta, mas, sim, onde se projeta as identidades de gênero. Na contemporaneidade, a busca pela individualização das aparências é um caminho que leva a percepção de como o corpo é apropriado como local primeiro de identidade. O visível do corpo sustenta, assim, o que cada um tem a dizer de si mesmo. “Ao mesmo tempo em que é único e revelador de um eu próprio, é também um corpo partilhado porque é semelhante e similar a uma infinidade de outros produzidos neste tempo e nesta cultura” (2003: 39).

No seriado *Mandrake*, o corpo feminino é um *locus* de sensualidade, erotização e sedução. Como já discorrido, o corpo, se manifesta como um objeto histórico impregnado de sentidos e marcas enunciativas que vão além da sua materialidade. Seguindo a orientação de que um corpo é também o seu entorno, buscamos examinar no seriado os significados culturais e sociais atribuídos ao corpo pela narrativa audiovisual, pois seus sentidos podem ser perscrutados a partir da roupa que o veste, dos acessórios que o adornam, da imagem que dele se produz.

Se, por um lado, no bojo das discussões feministas das décadas de 1960 e 1970, o corpo feminino emancipou a mulher no que concerne à liberdade da sexualidade e da maternidade, por outro, as mulheres são submetidas neste século a artifícios de controle exercido tanto pela indústria da estética, como pela difusão de um modelo hegemônico de corpo belo. Nesse sentido, a corrida por intervenções cirúrgicas, drogas milagrosas e exercícios físicos torna as mulheres prisioneiras de imagens que impactam a representação do feminino, construindo identidades femininas a partir de padrões fixos de corporalidades.

No século corrente corpo trabalhado é aquele que mesmo sem roupas, está decentemente vestido, adquirindo, portanto, importância maior do que a vestimenta; um mero acessório para sua valorização. A antropóloga Mirian Goldenberg realça a dimensão simbólica que cerca a construção do corpo feminino na contemporaneidade, na qual se inscreve “um permanente estado de insegurança corporal” (2007: 27). Acionado esse dispositivo – da insegurança corporal –, a mulher passa a existir pelo (e para) o olhar do outro. Ao construir sua identidade alicerçada na trajetória do olhar – ponto de vista masculino –, o corpo deixa de ser a moradia mais íntima do “eu” para se constituir em um espetáculo privatizante, na medida em que a sua imagem é produzida e determinada pelo outro, pela visibilidade constante dos valores do outro, destituindo o feminino de uma capacidade reveladora própria.

Com exceção de um episódio – rodado em Brasília –, todos os demais se desenvolvem na cidade do Rio de Janeiro [8], universo representado na série a partir do ponto de vista do narrador-personagem. Mediado pela experiência urbana, cada episódio registra flagrantes cotidianos da megalópole carioca. É nesse espaço diegético onde se desenvolve o repertório imagético no qual as personagens constroem suas identidades e deixam escapar suas leituras de mundo engendradas pela realidade da sociedade brasileira. O olhar sobre a metrópole do executivo e dos hábitos cosmopolitas penetra também na miséria e na prostituição; fita a zona sul carioca e o submundo do crime e dos pequenos delitos.

É nesse contexto que empreenderemos nossas análises, localizando os espaços de circulação dos corpos e os elementos que conformam as corporalidades presentes no seriado. É neste espaço onde as identidades das personagens são construídas e reveladas em flagrantes cotidianos e nos pormenores do dia-a-dia, como no ato de deslocar-se pela Cidade entre os locais de moradia, lazer e trabalho.

Na última década, Goldenberg empreendeu diversas pesquisas sobre as dinâmicas de gênero presentes no cotidiano carioca com o propósito de discutir a centralidade do corpo e da construção dos gêneros para a compreensão da cultura brasileira. Daí porque suas análises recaem para o Rio de Janeiro, cidade-síntese do Brasil, cujo espírito é “solar, informal, descontraído, livre, irreverente, alegre, festivo, flexível, hedonista” (2007: 19).

Dessa forma, não parece ser por acaso que a co-produção Mandrake tenha eleito o Rio de Janeiro para rodar uma série televisiva que ganhou os mercados consumidores estrangeiros. A pergunta que fazemos é: de que forma esse Brasil é vendido lá fora? E mais, tratando-se de um canal fechado, dirigido, portanto, ao público de maior poder aquisitivo, indagamos que estratégias de representação são utilizadas para produzir sentidos no público.

As relações entre mídias audiovisuais, como o cinema e a televisão, e representações de gênero são necessárias para a compreensão de como os indivíduos concebem a vida social e, particularmente, à constituição da subjetividade. No que concerne à televisão, sua narrativa é construída a partir da articulação de diferentes linguagens, o que faz desse meio um complexo sistema de representação. A linguagem verbal articula-se à musical e aos diferentes sistemas de significação visuais, como cenários, iluminação, cores, corpos, vestuário, gestos, expressões faciais, etc.

O sentido que damos a nossa existência é também definido pela mídia televisiva, uma vez que ela “não oferece modelo a imitar, mas se oferece como espelho no qual acreditamos estarrefletida a nossa própria imagem” (KEHL, 2004: 08). Com essa afirmação, Kehl nos remete às formas de representação de grupos identitários na televisão, pois a invisibilidade de alguns atores sociais no espaço midiático implica na sua ausência nas práticas cotidianas. Destaca-se também a forma como se realiza a construção das personagens, acentuando determinadas características e ocultando outras, aspecto que funciona como uma estratégia para a divulgação e consumo da mensagem audiovisual.

Nesse sentido, a investigação desenvolvida neste trabalho pretende entender a forma como esses elementos articulam-se no interior da narrativa de modo a produzir significados no discurso audiovisual. Para compreender como se opera a representação audiovisual, destacaremos, nesse caminho, cenários, som, iluminação, composição de personagens, fragmentos discursivos e movimentos de câmera.

Tomando como exemplo o primeiro episódio da série Mandrake, a análise audiovisual a seguir aborda questões desenvolvidas na primeira parte deste artigo:

### **Episódio 1: “A Cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”**

A partir do título do primeiro episódio, a série sugere que o conteúdo narrativo foge do convencional, pois, contrariando o próprio repertório imagético flutuante nos espaços televisivos, não se pretende mostrar somente o Rio do Cristo Redentor, mas as várias cidades que coabitam em uma só. Pode-se ainda inferir uma ironia em relação ao



imaginário nacional que apreende metonimicamente o Rio de Janeiro pelo cartão postal midiático do Pão de Açúcar.

Nessa primeira trama, o detetive Mandrake é contratado pelo playboy Baby Machado (Daniel Dantas) para negociar com o proprietário de uma casa de show carioca, Miro (Rômulo Marinho Jr.), a liberação da prostituta Pâmela (Carolina Holanda), por quem o milionário se apaixonou. Pâmela é a namorada de Miro, um homem violento e controlador, que acumula problemas e dinheiro à frente da boate noturna *Sunshine Girls*.

A primeira imagem que surge na tela contempla a seguinte inscrição: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo. Estavam todos pervertidos” [9]. Este conjunto discursivo, apresentado nos primeiros minutos de fruição da mensagem visual, encarrega-se de conduzir o olhar do telespectador por todo percurso da série. Podemos inferir que “desmoralização” refere-se ao Rio do Turismo Sexual, termo que remete também ao título do episódio.

Em uma das seqüências que tomamos para análise, Mandrake sai do seu apartamento durante uma manhã ensolarada. No trajeto até o escritório, a personagem opta por um táxi, de onde percorre com o olhar a zona sul carioca. O plano aberto destaca imagens generosas do Rio, como o Pão de Açúcar e os grandes prédios que simbolizam a megalópole. Já fora do táxi, Mandrake opta por seguir parte de seu percurso andando pelas ruas do centro da cidade. O centro urbano vive um ritmo acelerado, demarcado pela proliferação de carros, pela grande circulação de ônibus e pelos passos apressados de anônimos, não deixando dúvidas de que a cidade é extensão do corpo humano; é onde este se materializa. Imagens de mulheres jovens e bonitas são intercaladas nessa tomada, cujo ponto de vista da câmera confunde-se com o de Mandrake.

Interessante observar o contraste entre a cidade urbana diurna e a cidade urbana noturna na representação audiovisual. Este contraste é realçado na representação da rotina da boate *destriptease Sunshine Girls*, local onde se concentra boa parte da ação deste primeiro episódio. Durante o dia, os funcionários do estabelecimento dividem-se entre as tarefas burocráticas inerentes à natureza de qualquer negócio comercial e os preparativos do ritual erótico noturno. No ambiente diegético, a câmera capta imagens de contas a pagar, reposição de bebidas e aparelhos de telefone e computador, signos ambientados no escritório da boate, local “invisível” aos freqüentadores notívagos. Vultos femininos são enquadrados em segundo plano, evidenciando-se o desinteresse em explorar imagens de corpos femininos na cena diurna. Fica clara a intenção do diretor em demarcar as representações dos corpos femininos à noite, quando ganham materialidade, e durante o dia, quando são vultos, corpos invisíveis ou inexistentes por não cumprirem a função a eles destinada.

A cena da *Sunshine* noturna inicia-se com uma placa de gás néon iluminando a fachada do estabelecimento. Diferente da ambientação diurna, a boate agora tem iluminação especial, gelo seco e som ambiente em alto volume. Mandrake entra na Casa e fita, em primeiro plano, as nádegas de uma dançarina, que apresenta seu número no palco. Em segundo plano, Jorginho, apresentador do espetáculo, narra: “isso não é uma bunda, é um parque temático”. A menina segue seu número e tira o sutiã, enquanto a personagem masculina segue sua epístola: “Olha esse peitinho. É o famoso peitinho no espeto. Você vai rodando, rodando, e ele fica durinho”.

É na *Sunshine Girls* onde a dançarina Pâmela, personagem central da trama, atua como dançarina e atuou como prostituta até ser proibida por Miro, que só a permite dançar “quando está na Casa”. Essa atitude reafirma o poder masculino sobre o corpo feminino - o domínio sobre o corpo da dançarina, cujo codinome é “Êgua”, porque é “grande, esbelta, gostosa pra caralho”. Na linguagem coloquial, apelidos femininos que associam mulheres



a animais (especialmente aqueles que apresentam cio) são bastante comuns. Chamadas de vacas, cadelas, cachorras e tantos outros, as mulheres são inferiorizadas em função da divisão sexual dos papéis apoiada em determinismos biológicos. Uma vez associado ao cio, o apelido insere a mulher em um contexto sexual que visa apenas à procriação; cio é o período em que a fêmea está pronta para a monta.

Na *Sunshine Girls*, a linguagem organiza um mundo opressor, de normas representacionais que generalizam mulheres como fêmeas. Como em açougues, as mulheres expõem suas carnes com o fim primordial de saciar o apetite sexual do macho. Daí o slogan da boate: “Bem-vindo a *Sunshine*, aqui você não passa fome”. Partindo da conceituação de Foucault sobre o discurso, entendido como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam, Tania Navarro Swain evidencia que os corpos definidos em sexo e sexualidade; em feminino e masculino são portadores de regras enunciativas, valores e normas representacionais.

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

Nesse sentido, o olhar masculino reduz a identidade feminina a um objeto de desejo. Em recente trabalho acadêmico, Luna (2006) discute a teoria do gaze masculino, conceito psicanalítico aplicado às análises cinematográficas para descrever o prazer que advém do olhar reificador masculino ao observar corpos femininos. Nessa situação, a mulher é deslocada da condição de sujeito, anulando qualquer forma de protagonismo em relação ao seu próprio desejo.

Fora dos muros da *Sunshine*, é no espaço virtual onde Jorginho incentiva o olhar *voyeurístico* masculino ao “vender” meninas de programa – “os melhores produtos da Casa” – pela tela de um laptop. Uma vez desprendidos de sua materialidade física, os corpos femininos capturam o olhar masculino pelo fetichismo evocado pelas imagens, atribuindo ao feminino intencionalidades próprias do universo masculino.

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

Neste primeiro episódio, as personagens centrais femininas exercem as profissões de secretária, prostituta e advogada. As duas primeiras surgem em cena nos seus respectivos espaços de trabalho, desenvolvendo funções pertinentes a seus ofícios. A terceira, a advogada Flávia Guimarães (Malu Galli), é a personagem lésbica que faz parte do grupo frequentador do bar do Zé. Ao contrário dos demais personagens masculinos, ela pouco fala de seu trabalho, concentrando-se em conversas que giram em torno de mulheres. Seu comportamento aproxima-se muito do universo masculino, aspecto não nos permite apontar inversão de posições identitárias, tampouco inovação na representação de personagens homossexuais. Podemos observar estes contrastes em uma das cenas tomadas para análise.

A cena tem início no bar do Zé, onde Mandrake, posicionado em uma mesa, explora o local por meio do olhar. Uma rápida panorâmica apresenta, em imagens desfocadas, o lugar e seus freqüentadores. A nitidez da imagem é retomada com um close no rosto do detetive que, *em off*, diz: “Se a cidade fosse uma selva, o bar do Zé seria minha caverna, onde encontro a minha matilha”. O olhar do protagonista fixa então o balcão do bar, onde a advogada Flávia Guimarães, em uma postura tipicamente de flerte, conversa com uma desconhecida. Ao perceber a presença do advogado no local, ela se desvencilha da conversa, integrando-se, em seguida, ao grupo masculino, atitude que reforça a idéia “matilha”. Uma vez na mesa, Flávia Guimarães e Mandrake protagonizam o seguinte diálogo de forte conotação masculina:

**Flávia:** Sabe quem era ruiva? Bia Castilho, promotora.

**Mandrake:** Gostei!

**Flávia:** Nem vem Mandrake, tá fora da tua alçada. Vou sair com ela hoje à noite.

Considerando-se ainda a categoria profissão, um outro exemplo nos chama atenção. A personagem Berta Bronstein (Maria Luisa Mendonça), namorada oficial de Mandrake, aparece pela primeira vez em uma academia de ioga. A prática, associada às suas habilidades no jogo de xadrez, e a elegância com que se veste são marcas da sofisticação na composição da personagem. A cena seguinte traz Mandrake e Berta em um restaurante sóbrio e requintado, bem diferente do despojado bar do Zé. Berta fala sobre recente viagem de trabalho, mas em nenhum momento o telespectador toma conhecimento sobre a sua profissão. O episódio evidencia, entretanto, que Berta é uma mulher bem sucedida, como podemos acompanhar no diálogo abaixo:

**Mandrake:** Como é que foi a viagem?

**Berta:** Como toda viagem, boa no início e muito chata no final. Já tava cansada de aeroporto, check in, check out, troca de dinheiro...

**Mandrake:** Mas você viaja tanto, Berta!

**Berta:** É, eu sei, deve ser algum tipo de auto-penitência para manter a tradição nômade da família Bronstein.

Ao final do diálogo, Berta pergunta se Mandrake ainda a ama. Há um corte na cena e a seqüência posterior desenvolve-se já no apartamento do detetive, onde o casal inicia uma cena de sexo.

Nesse sentido, observamos uma polaridade no âmbito das relações afetivo-sexuais representadas na produção. Por um lado, o episódio descortina um universo cotidiano onde a sexualidade apresenta-se como necessidade estritamente pessoal de liberação do desejo, como observado nas cenas da boate *Sunshine*. Por outro, o mito do amor romântico está presente no diálogo iniciado por Berta. A centralidade do corpo feminino no episódio reforça a construção da identidade feminina a partir de padrões fixos de corporalidade. A reprodução do olhar voyeurístico reificador em direção a corpos femininos também repercute nas relações de gênero à medida que associa tanto o feminino ao corpo sexuado como o prazer a uma perspectiva masculina. Nesta perspectiva podemos perceber que as imagens materializadas na narrativa serial oscilam entre tradição e inovação ; conciliação e adaptação ; negociação e oposição. Este binarismo opera de forma a reforçar um padrão fixo nas relações de gênero

## Referências Bibliográficas

BENTO, Bento. **A reinvenção do corpo. Sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.

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

BUTLER, Judith. "Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault". In: BENHABIB, Seyla. e CORNELL, Drucilla, **Feminismo Como Crítica da Modernidade**. Editora: RCB, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade<sup>1</sup>: A vontade de saber**. 18ª ed. São Paulo, Editora Graal: 2007.

GOELLNER, Silvana Vilore. "A produção cultural do corpo". In: LOURO, Guacira Lopes, NECKEL, Jane Felipe, GOELLNER, Silvana Vilodre. (orgs). **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003.

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

GROSZ, Elizabeth. **Corpos Reconfigurados**. In: Cadernos PAGU. PISCITELLI, Adriana e GREGORI, Maria Filomena (orgs). Vol. 14, Unicamp, 2000.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LAURENTIS, Teresa.. "A Tecnologia do Gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), **Tendências e Impasses - O Feminismo como Crítica da Modernidade**, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LUNA, Ianni Barros. **O estupro e a "norma" de Gênero no Cinema**. Dissertação de mestrado. Departamento de Historia, Brasília, UnB, 2006.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**. 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

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

MONTORO Tânia. e CALDAS, Ricardo. (orgs). **De olho na Imagem**. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2006.

SHNAIDERMAN, Boris. (org). **Contos Reunidos: Rubem Fonseca**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

## Notas

[1] Declaração proferida em entrevista ao blog do Ministério da Cultura (<http://blogs.cultura.gov.br>) por ocasião do Seminário Internacional de Co-produção.

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

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

[4] **Diegese** é um conceito que diz respeito à dimensão ficcional de uma obra. Diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação da narrativa audiovisual. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama.

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

**[6]** Mais sobre o assunto em BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo. Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2006, pp 183-199.

**[7]** Mais sobre o assunto, em GOELLNER, Silvana Vilodre. "A produção cultural do corpo". In: LOURO, Guacira Lopes, FELEIPE, Jane e GOELLNER, Silvana Vilore (org.) *Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003, pp 35-36.

**[8]** Somente nos oito primeiros episódios foram feitas 245 locações, todas na cidade do Rio de Janeiro.

**[9]** Do livro "Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro", 1862, de Joaquim Manoel de Macedo.