Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Alexandre Mofati Lanhas

Releituras de Rubem Fonseca na TV: as marcas do autor nas adaptações do conto "Lúcia McCartney" e do personagem "Mandrake" para a televisão.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.ª Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Abril de 2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Alexandre Mofati Lanhas

Releituras de Rubem Fonseca na TV: as marcas do autor nas adaptações do conto "Lúcia McCartney" e do personagem "Mandrake" para a televisão.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof.ª Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Orientadora
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.ª Bruna Aucar
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Alexandre Mofati Lanhas

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1995); tem formação profissional como Ator na Casa das Artes de Laranjeiras, CAL, RJ (1991); e Pós-Graduação Lato Sensu em Gestão da Cultura com ênfase em Marketing Cultural na Universidade Estácio de Sá, RJ (2003).

Ficha Catalográfica

Lanhas, Alexandre Mofati

Releituras de Rubem Fonseca na TV: as marcas do autor nas adaptações do conto “Lúcia McCartney” e do personagem “Mandrake” para a televisão / Alexandre Mofati Lanhas; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2024.

157 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2024.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Televisão. 3. Releitura. 4. Adaptação. 5. Audiovisual. 6. Rubem Fonseca. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicacão Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Bolsa da FAPERJ Nota 10, à qual agradeço imensamente, assim como à comissão de Pós-Graduação do Departamento de Pós-Graduação da PUC-Rio composta pelos professores Adriana Braga, Andrea França, Arthur Ituassu, Claudia Pereira, Everardo Rocha, Leonel Aguiar, Patrícia Maurício, Tatiana Siciliano e Vera Figueiredo.

Agradeço aos professores que integram a banca de defesa dessa dissertação de Mestrado:

Profa. Bruna Aucar - PUC-Rio

Profa. Tatiana Siciliano – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani - UFRJ

À minha Profa. orientadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo por ter me aceito como orientando, pelas contribuições e dicas fundamentais como professora e intelectual; pela orientação generosa, carinhosa e precisa; pelas aulas de quarta-feira sempre enriquecedoras e motivadoras; e, finalmente, pela confiança, em alguns momentos, maior que a minha própria**;**

À Marise Farias, pela ajuda de acesso a materiais dirigidos por seu pai, Roberto Farias;

À amiga e professora Letícia Hees Alves pelo estímulo;

Aos colegas, e a todos os professores ao longo do período no mestrado na PUC-Rio;

À equipe do Departamento de Comunicação, e em especial à Marise,

Aos colegas Matheus Matarangas, Pablo Vallejos e Mariana Koehler pela ajuda direta na pesquisa por meio de acesso a materiais, de conversas, dicas e entrevistas;

À minha companheira Viviana, e à minha filha Dora, pela compreensão e apoio no processo.

Resumo

Lanhas, Alexandre Mofati; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (orientadora). **Releituras de Rubem Fonseca na TV: as marcas do autor nas adaptações do conto Lúcia McCartney e do personagem Mandrake para a televisão.** Rio de Janeiro, 2024. 157p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação aborda as releituras audiovisuais do escritor Rubem Fonseca para os meios televisivos, analisando as relações dialógicas entre as obras de origem e suas versões para as telas. O *corpus* é composto principalmente pelo conto Lúcia McCartney (1969) e suas adaptações para a TV: um programa Caso Especial, da TV Globo (1994), com adaptação de Geraldo Carneiro e direção Roberto Talma, protagonizado pela atriz Fernanda Torres, e uma minissérie do canal GNT (2016) com oito episódios, com roteiro e direção de José Henrique Fonseca, protagonizada pela atriz Antônia de Morais. A pesquisa aborda ainda a série *Mandrake*, do canal HBO, em suas três temporadas (2005, 2007 e 2012), também com direção de José Henrique Fonseca. Trata-se, assim, de investigar a transposição das marcas do autor para as diversas plataformas de exibição televisiva em seus respectivos momentos históricos Tendo como principais referências teóricas obras de Pierre Bourdieu, Arlindo Machado, Vera Follain de Figueiredo e Friedrich Nietzsche, pretende-se observar as estratégias usadas na transposição de linguagem da literatura para o audiovisual televisivo, priorizando-se a investigação de possíveis remodelações de marcas da obra do autor, em especial os traços não moralizantes e a relativização de valores, motivadas tanto pela natureza da linguagem encenada, quanto pelas imposições ligadas à indústria audiovisual televisiva, e seus fatores econômicos, morais e estéticos.

Palavras-chave:

Televisão; Releitura; adaptação; audiovisual; Rubem Fonseca

Abstract

Lanhas, Alexandre Mofati; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **Reinterpretations of Rubem Fonseca on TV: the author's marks in the adaptations of the short story Lúcia McCartney and the charater Mandrake for television.** Rio de Janeiro, 2024. 157p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation aims to study the audiovisual reinterpretations of the writer Rubem Fonseca for television media, analyzing the dialogical relationships between the original works and their versions for the screen. The corpus is mainly composed of the short story Lúcia McCartney (1969) and its adaptations for TV: a program Caso Especial, on TV Globo (1994), adapted by Geraldo Carneiro and directed by Roberto Talma, starring actress Fernanda Torres, and a miniseries on the GNT channel (2016) with eight episodes, written and directed by José Henrique Fonseca, starring actress Antônia de Morais. The research also addresses the HBO series Mandrake, in its three seasons (2005, 2007 and 2012), also directed by José Henrique Fonseca. It is, therefore, about investigating the transposition of the author's brands to the various television viewing platforms in their respective historical moments. Having as main theoretical references works by Pierre Bourdieu, Arlindo Machado, Vera Follain de Figueiredo and Friedrich Nietzsche, the aim is to observe the strategies used in the transposition of language from literature to television audiovisual, prioritizing the investigation of possible remodeling of brands in the author's work, especially non-moralizing traits and the relativization of values, motivated both by the nature of staged language, as well as the impositions linked to the television audiovisual industry, and its economic, moral and aesthetic factors.

Key words:

Television; Rereading; adaptation; audio-visual; Rubem Fonseca

Sumário

1 . Introdução 10
1.1. Apresentação 10
1.2. Adaptação como releitura 11
1.3. O corpus 16

2. O Autor 26
2.1 As marcas do autor 26
2.2 A presença da cidade 31
2.3 A presença do crime/ narrativa policial 35
2.4. Antecedentes (narrativos) criminais 36

3 – Mandrake, 1983 38
3.1 Os Mandrakes até 1983 38
3.2 Mandrake pela TV Globo 43

4. Lúcia McCartney, 1969 60
4.1 O livro Lúcia McCartney 60
4.2 O conto Lúcia McCartney 65

5. Lúcia, 1994 83
5.1 Lucia no horário nobre 83

6. Mandrake, 2005 96

7 – Lucia, 2016 117

8. Considerações finais 136

9. Referências bibliográficas 145

Entrevista com Mariana Koehler 153

Lista de figuras:

Figura 1 - Diagrama de colchetes 68
Figura 2 - Diagrama de colchetes 69
Figura 3 - diagrama de colchetes 77
Figura 4 - Diagrama de colchetes 78

1 . Introdução

"O leitor compartilha do livro não apenas
estética e emocionalmente:
ele tem uma participação criativa.
Ele sempre "reescreve" o livro à sua maneira"
(Fonseca, 2007)

1.1. Apresentação

Em 15 de abril de 2020 falecia, no Rio de Janeiro, o escritor Rubem Fonseca, aos 94 anos. Escritor de reconhecida importância para a literatura brasileira, Fonseca teve a notícia de sua morte fortemente presente na mídia brasileira. A população, isolada em casa há um mês por conta de uma pandemia mundial, recebia a notícia mediada pelas telas de TVs, celulares e afins, assustada com os desgovernos oficiais e a fragilidade das instituições em prever o futuro. Com mais de cinco décadas de produção literária, Fonseca havia se consolidado como um observador da violência urbana e da miséria humana, colecionando best-sellers e prêmios, como o Camões, o mais importante da língua portuguesa, em 2003, além de seis prêmios Jabutis, e um Prêmio Machado de Assis da ABL pelo conjunto da obra, em 2014.

A partida do autor, conhecido por sua reclusão e recusa a dar entrevistas, deu-se no nosso isolamento, momento de consolidação da controversa discussão (ainda atual) sobre a credibilidade da comunicação nas redes sociais, em todo o mundo, em especial sobre notícias falsas, as "fake news". Pelas telas, assistíamos a debates médicos relativizando verdades científicas e a debates políticos que tendiam a enfraquecer as bases institucionais da democracia. Em meio a um ambiente de guerra, com notícias mundiais de milhares de mortes, multiplicavam-se os discursos simplistas reduzindo ideologicamente qualquer postura pública a uma "maneira de ver" as ações sociais e políticas. Enquanto se massificava a ideia de relativização de qualquer discurso como "construção de narrativa", perdíamos, coincidentemente, um dos autores que mais fortemente trabalhou com a questão dos pontos de vista em suas obras.

Diante da importância do autor e suas características, em meio à conjuntura midiática, surgiu a motivação de pesquisar as adaptações de sua obra, ou releituras, para o nosso principal meio de comunicação de massa: a televisão. Além disso, a relevância da presença do produto audiovisual na atual conjuntura de multiplicidade de plataformas de exibição, promovendo mudanças em suas formas de consumo, impulsiona a reflexão sobre as principais estratégias e procedimentos utilizados nesse processo de deslizamento do suporte livro para o universo audiovisual, onde o conteúdo ficcional da obra literária passa a atingir um público infinitamente maior e mais abrangente. Vale lembrar que essa amplitude da abrangência do audiovisual interfere cada vez mais na formação cultural de nossa sociedade, envolvendo construção de subjetividades e interferindo nas percepções sobre cidadania, civilidade, além das visões sociais, religiosas e políticas.

1.2. Adaptação como releitura

> *Se vocês perguntarem ao Jean-Claude Carrière,*
> *que já escreveu dezenas de roteiros,*
> *o que foi mais trabalhoso e difícil de fazer,*
> *o roteiro de A insustentável leveza do ser,*
> *baseado no livro de Milan Kundera, ou o roteiro*
> *original de O discreto charme da burguesia,*
> *estou certo de que ele responderá que*
> *foi o roteiro baseado no romance do Kundera.*
> (Fonseca, 2007)

A literatura sempre integrou o repertório de obras audiovisuais, dando enorme contribuição à formatação da teledramaturgia brasileira, que hoje é exportada para centenas de países de todo o mundo. Se nos primórdios da televisão brasileira, a literatura ajudou na criação da nossa teledramaturgia, emprestando suas tramas para teleteatros e novelas, hoje, na era do streaming, nas centenas de produções que integram os cardápios das principais plataformas de vídeos de todo o mundo, as adaptações ainda têm lugar de destaque.

As “obras originais”, ou os “textos de origem”, que ao longo anos de pesquisas e publicações envolvendo a questão da adaptação já receberam várias nomenclaturas, são chamados pelo norte-americano Syd Field, por exemplo, como

"source material" (1994, p.174), os quais servem como fonte a partir da qual se cria o produto final – o roteiro - sem preocupações de critérios de fidelidade, e sim de funcionalidade dramática. Considerado uma referência do universo dos estudos de narrativas, Field afirma, em seu livro *Como resolver problemas de roteiro*:

> Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. A adaptação é definida como habilidade de 'fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste'– modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (Field, 2002 [1997], p.174).

Como premissa da estratégia de abordagem do corpus da pesquisa, formada principalmente pelas obras audiovisuais oriundas do conto *Lúcia McCartney* e do personagem *Mandrake*, cabe afirmar aqui a autonomia da adaptação audiovisual que, na esteira dos preceitos do pesquisador Robert Stam, deve ser entendida como uma criação em diálogo com a obra de origem, um outro texto regido por suas próprias regras, uma vez que, segundo Stam, toda criação carregaria consigo traços de outras criações:

> Uma adaptação cinematográfica como "cópia", por analogia, não é necessariamente inferior à novela como "original" (...) O "original" sempre se revela parcialmente "copiado" de algo anterior; A Odisséia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum. (Stam, 2006, p.22).

Partindo de uma abordagem não depreciativa do produto audiovisual, quebrando preconceitos estruturais dos estudos literários e cinematográficos ao lidar com adaptações, a pesquisa parte das teorias da intertextualidade de Julia Kristeva, traduzindo o conceito de dialogismo de Michail Bakhtin, e as categorias intertextuais de Gérard Genette. A abordagem propõe uma possibilidade de intercâmbio constante entre as artes, em uma relação intermutável entre os textos.

> O tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo,

> sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender a aporias da "fidelidade". (Stam, 2008, p.21).

Remodelando os critérios valorativos sobre as adaptações literárias (Stam, 2006), a lógica da intertextualidade possibilita observar a nova criação como o desdobramento de um texto que, por sua vez, também se insere em outro circuito de desdobramentos. Como desenvolve Stam: "As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem" (Stam, 2013, p.234). Sendo assim, a adaptação é vista como um intertexto (um novo texto), pelo prisma da intertextualidade, sem se filiar aos direcionamentos de enredo, contexto histórico, temporalidade, construção dos personagens, ou quaisquer outros, referentes ao texto de origem. Como reforça Stam:

> A "hipertextualidade" se refere à relação entre um texto, que Genette chama de "hipertexto", com um texto anterior ou "hipotexto", que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. (Stam, 2006, p.33).

No processo de deslizamento do suporte livro para o universo audiovisual há um jogo de trocas, já que, ao figurar na tela, a obra literária, por vezes, passa a atingir um público maior, que, atraído pela trama encenada, busca o livro de origem, alavancando sua popularidade. Um movimento que se retroalimenta e que, segundo a pesquisadora Vera Follain de Figueiredo, ajuda a reconfigurar os papéis ocupados antes pela literatura e pelas produções de mercado:

> (...) alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados nas salas de cinema, em videojogos, histórias em quadrinhos, seriados televisivos. (Figueiredo, 2010, p.12).

Parte-se também, como aponta Marcela Soalheiro Cruz do conceito de memória cultural circulada de John Ellis (1982), que se pode considerar pertinente para a análise da obra de Fonseca. O conceito remete para o surgimento de uma nova prática de leitura, não havendo hierarquia entre obras. O produto audiovisual constrói um imaginário sobre o texto literário de origem, que só será concretizado no encontro de leitor/espectador com as referências audiovisuais e literárias estabelecidas pela intertextualidade que sua subjetividade estabelecerá. Surge, nesse contexto, um novo-leitor, praticante de novas formas de leitura, que irá se relacionar com as várias obras disponíveis de forma horizontal e intertextual e, estabelecendo novos paradigmas interpretativos e novos significados.

O leitor/espectador interessado na literatura depois do contato com a adaptação audiovisual terá uma visão diferenciada dos outros. O conteúdo audiovisual será determinante na maneira como ele fará sua interpretação: é um sujeito que chega às páginas carregado de imagens e significações diferentes daquele que conta somente com sua imaginação construída a partir dos romances. Cria-se, então, um sistema autossustentado e retroalimentado de referências. Já não é possível que se referir ao texto literário como original, e sim, como fonte; e ao produto, consequentemente, como versão, construindo-se uma *espiral de referências*.

Mesmo partindo da ideia da adaptação como uma releitura regida por suas próprias regras, como mencionado, na esteira do pensamento de Stam, noção já presente largamente nas pesquisas na área nas últimas décadas, caberia aqui uma investigação sobre as motivações que levariam a indústria do audiovisual a apagar ou amenizar certos traços da escrita de Rubem Fonseca, seja em nome de uma moral ou de interesses ligados à audiência que, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1997), permeia todas as escolhas do meio televisivo.

Diante de um grande número de obras de Fonseca transpostas para a cena, caberia refletir até que ponto os escritos do autor não teriam uma vocação para a adaptação audiovisual, visto que são carregados de um realismo tão caro às produções televisivas e cinematográficas brasileiras. Nesse sentido, vale aqui evocar o conceito “efeito de real”, usado por Roland Barthes para descrever uma determinada escrita que carrega consigo “pormenores da descrição”, que ajudam o

leitor a visualizar os acontecimentos narrados. Como reflete Barthes, "a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasística" (Barthes, 2004, p.187), pintando um retrato "fiel" da realidade. Claro que não podemos nos esquecer de obras marcantes da teledramaturgia brasileira, como *Saramandaia* (Globo, 1976), de Dias Gomes, que apresentaram alternativas a esse realismo predominante na ficção televisiva, flertando com o universo do realismo mágico. Mas é o cenário realista, com personagens identificáveis na chamada "vida real", que se desenha na tela da televisão com mais frequência. Não à toa que a telenovela é tomada como espelho da sociedade, refletindo suas questões básicas e seus comportamentos éticos e morais.

Na literatura de Fonseca, como reflete Vera Figueiredo, o "real" é formado por uma multiplicidade de percepções em movimento, que se relacionam vigorosamente com o ambiente urbano, estando o próprio espaço da cidade, com seus caminhos e deslocamentos constantes, em conformidade com a literatura do autor, já que "em ambas, temos um modo de circulação infinito do sentido, que se opõe ao estabelecimento de verdades últimas" (Figueiredo, 2020, p.229). Dessa forma, a obra de Fonseca nos apresenta diversas visões do real, por meio de suas narrações em primeira pessoa e seus variados personagens urbanos, com pontos de vista que assumem diferentes posições, como destaca Figueiredo:

> Talvez aí, na opção pelos deslizamentos dos pontos de vista, evitando a comodidade dos lugares fixos, encontremos o traço que mais distingue o que se chamou de mentalidade urbana na ficção de Rubem Fonseca, bem como a dicção realista que a acompanha. (Figueiredo, 2020, p. 231).

A vocação da obra de Fonseca para transitar do suporte livro para as telas também poderia ser atribuída a um olhar de câmera, que escreve como quem corta, que constrói com a palavra uma rica gama de imagens. Uma característica presente na produção literária da contemporaneidade[1], como reflete a autora Tânia Pellegrini:

1 Considerou-se o termo "contemporaneidade", assim como a expressão "produção contemporânea" no trecho citado, referindo-se à conjuntura dos meios de comunicação na década de 1990 e início de 2000, como no trecho, parte da publicação "Literatura, cinema e televisão" da Editora Senac e Instituto Itaú Cultural de 2003.

> No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. (Pellegrini, 2003, p.16).

A partir da aproximação da literatura de Rubem Fonseca com o audiovisual brasileiro, segundo reflexão de Gláucia Davino, em artigo "Retomada das telas de Rubem Fonseca" (2016), pode-se perceber não um confronto, mas a existência de "uma cinematografia literária ou uma literatura cinematográfica, tipicamente "fonsequiana" (p.36) Segundo Davino, do trabalho de Fonseca resultam literatura e cinema igualmente "recheados de aventuras, suspense, personagens em relações complexas e tramas intrincadas, com apelo a um encadeamento de ações e reações inspiradas na própria tradição cinematográfica" (p.36,37). Sobre uma cinematografia "fonsequiana" presente na escrita do autor, reflete Davino:

> Por mais de 40 anos, ela parte do fluxo contínuo de suas obras escritas e vem influenciando a arte nacional contemporânea. Na aproximação "fonsequiana", vimos seu estilo pular e marcar as telas no período denominado Cinema da Retomada — que inclui a aproximação da TV com o Cinema. (Davino, 2016, p.36).

1.3. O corpus

Partindo primeiramente de um apanhado geral das adaptações televisivas da obra de Fonseca, temos a seguinte lista: "Nau Catarineta" (1978), adaptação e direção de Antunes Filho, TV Cultura; "Mandrake" (1983) adaptação de Euclides Marinho, direção de Roberto Farias, TV Globo, com elenco encabeçado por Nuno Leal Maia, Bruna Lombardi e Maitê Proença; "Agosto" (1993) adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, direção de Paulo José e Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, TV Globo com José Mayer e Vera Fischer no elenco; "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, com elenco encabeçado por Murilo Benício e Lima Duarte. Na TV fechada ou por assinatura: série Mandrake, do canal HBO, em suas três temporadas (2005, 2007 e 2012); Série "Lúcia McCartney" (2016) com oito episódios, com roteiro e direção de José Henrique Fonseca, protagonizada pela atriz Antônia de Morais e por Du Moscovis.

Sobre a primeira adaptação de Fonseca, "Nau Catarineta" (1978), a informação obtida na pesquisa limitou-se a informação de que foi feito no formato de teleteatro para a TV Cultura uma adaptação e direção de Antunes Filho a partir da obra, conforme bibliografias encontradas, e em especial a tese de doutorado de Kátia Eliane Barbosa "Macunaíma" (1978) de Antunes Filho: um olhar antropológico para a cena e a história brasileira (2013).

Após essa primeira adaptação de Antunes Filho, houve o programa Quarta Nobre "Mandrake" (1983), na TV Globo, que será abordado por esta pesquisa, tendo como base seus quatro blocos iniciais, aos quais tivemos acesso graças aos esforços da filha do diretor Roberto Farias, a pesquisadora e cineasta Marise Farias, ficando de fora da análise os dois últimos blocos.

A releitura seguinte para a televisão foi a série "Agosto" exibida em 1993, que não será abordada nesta pesquisa, em função do tempo necessário para o foco nos personagens indicados. Além de se tratar de um romance, não sofrendo, portanto, processo significativo de expansão quando adaptadas para série televisiva, outro tema pesquisado.

Após "Agosto", foi exibido o Programa Terça Nobre "Lúcia McCartney" (1994) adaptação de Geraldo Carneiro para TV Globo, também abordado pelo recorte desta pesquisa. Houve, ainda, a adaptação de Antonio Calmon para "A Coleira do Cão" (2001), também para TV Globo, com direção de Roberto Farias, o qual também não será abordado.

O Recorte

Como corpus principal da pesquisa optou-se principalmente pelas leituras televisivas de dois personagens fonsequianos, os quais tiveram, cada qual, duas releituras na TV: Lúcia McCartney e Mandrake. Tendo "nascido juntos", ambos em contos que fazem parte do livro *Lúcia McCartney* datado oficialmente de 1969, suas

trajetórias foram coincidentemente análogas no meio televisivo: tendo uma primeira versão como narrativa em episódio único na TV aberta, como caso especial na TV Globo, e 22 anos depois (em ambos os casos) tendo uma segunda versão transformada em série de TV fechada, já no sec. XXI. A disponibilidade de duas releituras de cada personagem, em momentos históricos distintos, e também o fato de suas últimas adaptações terem se caracterizado como expansões para series, foram de especial interesse para a pesquisa.

A partir dos dois personagens, a pesquisa tem como foco especial o conto "Lúcia McCartney", publicado originalmente em 1967 na coletânea de contos "Ficção e Não" (Olivé Editor), livro relançado, em 1969, com o título definitivo de *Lúcia McCartney* (editora Francisco Alves), que foi vencedor do prêmio Jabuti, em 1970, tornando-se o primeiro best-seller do autor. Abordando a obra, a pesquisa se debruça sobre duas narrativas televisivas: um Programa Terça Nobre "Lúcia McCartney" de 1994, adaptação de Geraldo Carneiro, e a minissérie televisiva produzida pelo canal GNT, de 2016, com roteiro e direção do filho do autor, José Henrique Fonseca.

Outro foco de análise é o personagem Mandrake, que, tendo sua primeira aparição literária no conto "O caso F.A", também do livro de contos *Lúcia McCartney* (1969), está presente em várias obras posteriores de Fonseca: conto "Dia dos namorados" (*Feliz Ano Novo*, 1975); conto "Mandrake" (*O Cobrador,* 1979); romance *A grande arte* (1983), e no romance curto *E do meio do mundo prostituta, só amores guardei ao meu charuto* (1997), em textos de *Mandrake: a Bíblia e a bengala* (2005). No caso de Mandrake, suas releituras foram tomadas basicamente como obras de referência e contraponto em relação às adaptações de Lúcia. Nesse sentido, a pesquisa se debruça, como já assinalamos, sobre duas narrativas televisivas: um trecho do Programa Quarta Nobre com adaptação para TV Globo de Euclydes Marinho, exibido em 1983; e a série Mandrake, produzida pelo canal HBO, tendo a primeira temporada em 2005, seguida por temporadas em 2007 e 2012, também com direção de José Henrique Fonseca.

A pesquisa tem como objetivo principal analisar o risco de apagamento de marcas do autor, em especial os traços não moralizantes e a relativização de valores, no deslizamento das obras para o meio televisivo, incluindo a questão do ponto de vista que caracteriza sua obra. O estudo busca pesquisar em que medida essa

presença / ausência dos traços moralizantes pode ser motivada tanto pela natureza da linguagem encenada, quanto pelas imposições ligadas à indústria audiovisual televisiva, e seus fatores econômicos, morais e estéticos, incluindo as lógicas de produção da TV aberta, da TV fechada / paga.

Quanto à opção pela abordagem de obras que caracterizam seu deslizamento para o suporte audiovisual, há também a marcante ligação do próprio autor com o universo audiovisual. Tendo atuado como roteirista e colaborador de roteiro diversas vezes, de obras suas e de outros autores, alimentava um reconhecido amor pelo audiovisual, com consta de seu do livro de crônicas *O romance morreu* (2007), que aborda aspectos de sua vida e obra:

> Os jovens da minha geração queriam ser poetas, mas alguns sonhavam com a poesia porque o cinema era um sonho que parecia impossível. Hoje os jovens sonham e se realizam com o cinema. Eu sempre gostei de cinema, mas tornei-me apenas um cinéfilo. Só fui me envolver com essa atividade depois de ter escrito duas dúzias de livros, mas o meu envolvimento tem sido como roteirista. Não obstante, devo confessar que gostaria também de ser diretor. (Fonseca, 2007, p. 51).

Algumas perguntas são incialmente colocadas pela pesquisa:

- Até que ponto uma releitura audiovisual voltada para um público de massa, acostumado à dicotomia maniqueísta dos personagens, consegue manter os traços não moralizantes e o relativismo de valores da obra de Fonseca?

- Na era da convergência de mídias, que, nos exemplos abordados, inclui a TV aberta e a TV por assinatura, com forte presença das séries, como analisar comparativamente as exigências de cada mercado, em cada momento histórico, e seus impactos sobre as marcas da autoria de Fonseca?

Partindo dessas questões, alguns princípios conceituais e aportes teóricos e pesquisas se mostraram apropriados às questões propostas e às marcas identificadas da autoria.

Uma primeira abordagem da pesquisa diz respeito à identificação das marcas do autor, as quais serão retomadas nas análises das obras estudadas. Na medida em que o principal foco é a análise das possíveis amenizações dos traços não moralizantes e o relativismo de valores da obra de Fonseca, ou releituras destes,

nas diferentes adaptações, torna-se imprescindível a identificação das marcas contidas no recorte escolhido, dentre as principais do autor.

Um primeiro foco de observação é a própria obra do autor, que além de ser vasta em suas mais de cinco décadas de produção, apresenta, especificamente, vários exemplos de reflexão sobre a própria escrita. Um dos exemplos é o conto "Intestino Grosso", parte do livro *Feliz Ano Novo* (1975), que narra a história de um autor está sendo entrevistado. Fonseca se utiliza deste recurso para refletir sobre seu próprio fazer artístico e sobre sua conhecida recusa a dar entrevistas. Outro exemplo é o livro de crônicas *O Romance morreu* (2007), considerado pela crítica como um raro exemplo em que ele discorre, principalmente, sobre sua vida e obra. Além de ser importante lembrar que Fonseca trabalha frequentemente em seus escritos a problematização da autoria, tema que, embora não seja abordado diretamente nesta pesquisa, mostra-se digno de nota, uma vez que o autor era conhecido por não oferecer resistência a alterações em suas obras no caso de adaptações para outros meios, como teatro, cinema e TV, sendo, ele próprio um estimulador da liberdade dessas "novas obras".

Um segundo ponto é o vasto conjunto de obras, incluindo livros, dissertações, artigos sobre a obra do autor. O principal exemplo, nesse sentido, é o livro da pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, *Os crimes do texto*, certamente um dos mais completos trabalhos já escritos sobre Rubem Fonseca, mesmo depois de mais de vinte anos de seu lançamento. Além das muitas pesquisas, vale lembrar também os posfácios constantes nas reedições de seus livros, em especial na reedição completa da obra do autor pela editora Agir, em 2000, coordenada pelo escritor, e amigo pessoal de Fonseca, Sérgio Augusto.

Em relação aos conceitos de moralidade que compõem o objeto da pesquisa, optou-se pela abordagem do pensamento produzido por Friedrich Nietzsche, no séc. XIX., em sua reflexão crítica envolvendo os valores morais da sociedade burguesa em consolidação, parâmetro central para a análise da obra de Fonseca. Obras como *Além do bem e do mal* (1886) e *Genealogia da Moral* (1887), entre outras, são pertinentes referenciais. Nesse universo é frequente também a presença de pesquisas acadêmicas relacionando a obra de Rubem ao pensamento de Nietzsche. Merece destaque a recente pesquisa de Rubens Fernandes Corgozinho Júnior em dissertação de mestrado sobre moralismo e violência na obra de Rubem

Fonseca (UFMG, 2023), que envolve temas diretamente abordados em nossa pesquisa, servindo de profícua base de reflexão para as análises fílmicas empreendidas.

Abordando as pesquisas e obras relativas ao universo televisivo, foco do recorte desta pesquisa, envolvendo tanto a área de produção como a área criativa, principalmente roteiro e direção, foi dada atenção especial aos pensamentos do sociólogo Pierre Bourdieu, e às reflexões do pesquisador Arlindo Machado.

Como significativa referência, primeiramente, parte-se da visão de Bourdieu (1997), em seu intuito de dissecar e desmontar os mecanismos de censura que estão por trás das imagens e discursos exibidos na TV, e o perigo que estes podem representar para todas as esferas culturais, perigos que também ameaçam a vida democrática e política (Bourdieu, 1997). Segundo o autor "Pode-se pensar também nas censuras econômicas. É verdade que, em última instância, pode-se dizer que o que se exerce sobre a televisão é a pressão econômica." (Bourdieu, 1997, p.16). Em sua intenção de denunciar a necessidade de se insurgir contra o pouco espaço que a televisão concede ao pensamento crítico, Bourdieu afirma lutar para que esse extraordinário instrumento democrático não se converta em instrumento de opressão simbólica. É a "mentalidade-índice-de-audiência", que atua inconscientemente ao exercer uma forte pressão econômica. E é neste contexto que o livro aborda a violência simbólica:

> (...) que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e, também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la. (Bourdieu, 1997, p.16).

Sublinhando a complexidade das questões que envolvem o meio televisivo, é relevante o contraponto levantado por Arlindo Machado e seu questionamento sobre a ideia de "televisão de qualidade" e os debates sobre os padrões de qualidade televisiva e as ferramentas para sua manutenção, os quais vêm se ampliando na sociedade e nas produções audiovisuais devido às mobilizações do público (Machado, 2000, p.16–20). Segundo Machado Nenhuma sociedade e nenhum setor da sociedade podem ser aperfeiçoados se não estiverem submetidos a julgamento e avaliação permanentes:

> Numa sociedade heterogênea e complexa, em que não existe – felizmente – nenhum consenso sobre a natureza do meio, sobre seu papel na sociedade sobre o modo como devem interagir produtores e receptores, uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de "qualidades". (Machado, 2000, p. 25).

Soma-se a referencia à obra de Renata Pallottini, em seu livro *Dramaturgia de televisão* (1998), além da pesquisa de Gláucia Davino, em artigo "Retomada das telas de Rubem Fonseca" (2016).

Como apoio teórico na análise fílmica das releituras audiovisuais, optou-se pelos parâmetros básicos da narratologia clássica de Gérard Genette (1972), e suas reinterpretações por François Jost e André Gaudreault (2009 [2005]). Dentro da vasta obra desses autores, teve-se como foco principalmente suas acepções sobre o ponto de vista, focalização e ocularização, com suas classificações e nomenclaturas que a construção de tramas narrativas, questão reconhecidamente presente na obra de Fonseca.

Com base na reflexão de Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, na obra *Dicionário de teoria da narrativa* (1998), sobre a extensão dos conceitos clássicos dos estudos de narrativas para outras áreas, como o audiovisual, por exemplo;

> (...) sabendo-se que é na narrativa verbal que se tem apoiado o desenvolvimento da narratologia e que a narrativa literária desfruta de uma projeção que não se pode ignorar, não se estranhará que os conceitos com ela relacionados apareçam largamente contemplados. (Reis e Lopes, 1988, p.9).

Segundo Otto Winck (2022), embora em fins da década de 1960 a nova disciplina já tenha se caracterizado "por um olhar sobre os mais variados formatos de narrativa, do relato mítico ao romance policial, passando pelo cinema e pela imprensa" (p.13), a concentração inicial dos estudos seria mais focada na narrativa literária. Refletindo (posteriormente) sobre o próprio termo "narrativa", e sua hipertrofia, no decorrente alargamento do campo investigatório da narratologia, no

nosso caso em direção ao audiovisual, escreveu Genette, em “Nouveau discours du récit”, de 1983:

> Este deslizamento metonímico é compreensível, porém inoportuno; ademais, eu defenderia (ainda que sem ilusões) um emprego estrito, isto é, com referência ao modo, não somente do termo (técnico) narratologia, senão também das palavras narrativa ou narrativo, cujo uso corrente era, até há pouco, bastante razoável, e que se veem, desde algum tempo, ameaçadas de inflação. (Genette 1998 [1983], p. 15 *apud* Winck, 2022, p.13).

Como classificação primeira, presente em "Discurso da narrativa", está a superação da dicotomia fábula/trama proposta pelos formalistas russos, com a apresentação da tríade: história, narrativa e narração - verdadeiro tripé da narratologia genettiana. Pode-se fazer, também, uma analogia com a descrição de Umberto Eco, respectivamente, como história, enredo e discurso, sendo que para o autor em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), a história é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações, a sintaxe dos personagens, o curso dos eventos ordenados temporalmente. O enredo é a história contada com suas deslocações temporais, descrição que forma, para Eco, um contexto que se refere à tradução. O discurso é a forma de expressão do enredo e torna-se operação difícil e algumas vezes impossível de ser traduzida:

> A história e enredo não são funções da linguagem, mas estruturas quase sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico. De fato, posso recontar a mesma história da Odisseia, com o mesmo enredo, através de uma paráfrase linguística ou num filme, ou numa revista em quadrinhos, pois nesses dois sistemas semióticos também existe a sinalização de flashbacks. Por outro lado as palavras com que Homero conta a história são parte do texto homérico e não é muito fácil parafraseá-las ou traduzi-las em imagens. (Eco, 1994, p.41).

Sendo assim, para Eco a história, pode ser (re)formulada através de um (novo) enredo / texto (ou narrativa genettiana), sendo que a história será transmitida por um discurso.

Na obra de Genette (1972), abordou-se os termos “tempo” e “modo” (que partiram das nomenclaturas anteriores de Todorov) como operantes no nível das

relações entre história e narrativa, enquanto “voz” designa ao mesmo tempo as relações entre narração e narrativa, e entre narração e história. Sendo assim, optou-se pelas classificações relativas ao tempo envolvendo: “ordem”, “duração” e “frequência”; relativas ao tocante ao “modo”: “distancia” e “focalização”; e a respeito da “voz”:

Sobre a questão temporal, Genette relaciona as distorções temporais da narrativa. Numa narrativa há dois tempos: o tempo da história contada e o tempo que se leva para contar essa história — "uma das funções da narrativa é transformar o tempo em um outro tempo" (Metz, 1968, p.27). O pesquisador Alexandre M. de Sá (2007) aponta que “O estudo da ordem temporal confronta a ordem em que os acontecimentos são dispostos no discurso narrativo com a ordem da história. A discordância entre esses dois aspectos é chamado de anacronia” (p.15), um dos tradicionais mecanismos da narração literária. Como exemplo teríamos o começo de uma história já com uma ação em desenvolvimento, seguido de um “voltar atrás” explicativo, sendo esse um recurso tradicional do gênero épico (conhecido como in Media res). Sobre as relações temporais, além de analepses e prolepses, e anacronia como um termo geral de quaisquer outras formas de discordância, o termo elipse também é consolidado. Sendo um avanço sem recuo, a elipse não é uma anacronia e sim uma simples aceleração da narrativa; apesar de afetar o tempo, a ordem cronológica é preservada. Em resumo, Winck (2022) descreve que Genette (1989 [1983]) rebatiza de analepse “todo esse movimento de retrospecção, de recuo em relação ao tempo da história (flashback, na linguagem cinematográfica)” (28) e de prolepse a evocação antecipadamente um acontecimento posterior (flashforward). Nas palavras de Genette:

> Uma anacronia pode se situar, no passado ou no futuro, mais ou menos longe do momento "presente", isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos essa distância temporal de alcance da anacronia. Ela mesma pode também cobrir uma duração mais ou menos longa da história: é o que chamaremos sua amplitude. (Genette,1989 [1983], Figuras III, p. 104,-105 *apud* Winck,2020, p.28).

Em relação à narrativa na qual se insere, a anacronia se constitui em uma narrativa temporalmente secundária, subordinada à “primeira”. No Novo discurso

da Narrativa (1983), Genette rebatizou essa narrativa original, em vez de "primeira", passou a ser designada como "narrativa primária" (Genette,1989[1983], p.22-23) com o objetivo de evitar uma hierarquização valorativa entre os distintos segmentos temporais.

As categorias de Genette, assim como as reflexões de Umberto Eco, retomadas aqui, serão recursos valiosos para a análise da composição das narrativas audiovisuais que selecionamos como corpus.

2. O Autor

"Somos prisioneiros de nós mesmos.
Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível."
Lao Tse, Tao te Ching (600 a.C)

"Tudo que existe é justo e injusto,
e em ambos os casos igualmente justificável."[2]
Nietzsche (1886)

2.1 As marcas do autor

A frase "Somos prisioneiros de nós mesmos" inicia a epígrafe do livro de estreia de Rubem Fonseca, "Os Prisioneiros", de 1963, sendo, portanto, a primeira frase publicada em toda a obra do autor. A sentença, que viria a ecoar em mais de 50 anos produção literária, foi retirada da obra chinesa "Tao te Ching", base do Taoísmo, filosofia que significa ensinamento (jiao) sobre a origem / caminho (dao), sendo o "objetivo dos taoístas denominado Via do Retorno". 1 (Bizerril2010 [Cherng 1998])[3] A fatalidade contida na tradução da expressão do sec. IV a.C., que parte da ideia taoísta da não-ação perante às vicissitudes da vida, leva-nos ao pensamento produzido por Friedrich Nietzsche, no séc. XIX. Referência inevitável quando de uma abordagem crítica aos valores morais da sociedade burguesa em consolidação, o pensamento do filósofo permeia a obra de Fonseca, além de diretamente mencionado pelo autor.

Enquanto a sentença taoísta sugere que a "Iluminação de uma pessoa representa sua volta à Naturalidade, seu retorno à condição primordial do ser" (Cherng 1998), tem-se como um dos axiomas nietzschianos o Eterno Retorno, apresentado como uma arma contra o niilismo, para revertê-lo e fortalecer outro centro de gravidade para os valores: esta realidade, esta vida; já que "Deus está morto", outro aforismo do filósofo. Este, e outros aforismos, mostram-se potentes

[2] Nietzsche , *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992 [1886])
[3] (*Cherng* (1998, p.11, *grifo no original*)). LAO TSE. *Tao Te Ching* Tradução Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. – retirado da revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 287-313, jul./dez. 2010 - *José Bizerril / Centro Universitário de Brasília – Brasil*

no caminho de criticar a moral cristã como castradora do comportamento humano, apresentando conceitos-chave como o de *Moral de rebanho* tomado como ferramenta teórica para a abordagem do texto literário de Fonseca e suas releituras pelos recursos criativos audiovisuais.

Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), na esteira do pensamento de Nietzsche, o questionamento sobre o conceito de "verdade", há muitas décadas presente no pensamento filosófico ocidental, ganhou espaço com esvaziamento dos valores do mundo moderno, sendo difícil, por exemplo, "não relacionar a visão de mundo que se depreende da ficção de Rubem Fonseca com o pensamento de Nietzsche" (22). Segundo Figueiredo:

> (...). O lugar central ocupado pela reflexão sobre a verdade e sobre a linguagem, a recusa do dualismo moral que tudo explica pela oposição de base teológica entre os princípios do Bem e do Mal, bem como o papel ativo conferido ao corpo na definição da conduta humana, dentre outros pontos, permitem fazer essa aproximação. (Figueiredo, 2003, p. 22).

No entanto, como segue Figueiredo em seus apontamentos, mesmo havendo menções diretas à obra do filosofo, Fonseca irá abordá-las a seu modo, relendo os aforismos tendo como base a nossa realidade e em especial o ambiente urbano do Rio de Janeiro:

> Nietzsche é citado com certa frequência nos textos do autor. As ideias filosóficas, entretanto, irão permear a obra do escritor transformadas. Pela imaginação e pelo humor, a exemplo do que fizera Machado de Assis com as de Pascal e Schopenhauer, filósofos a que Rubem Fonseca também alude e cujas obras são discutidas pelo próprio Nietzsche. (Figueiredo, 2003, p. 22-23).

Segundo Figueiredo (2003), ao desfazer a antinomia dos valores em seu aforismo em que afirma que "tudo que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificável" (Nietzsche. 2005 [1886]) o filósofo aponta para o "perspectivismo de todos os juízos e para a questão da linguagem como território onde se edificam as versões enobrecedoras, que fundamentam moralmente nossos atos" (Figueiredo, 2003, p. 19). O vazio deixado por uma verdade final inexistente,

na perspectiva de Fonseca, seria ocupado pela linguagem, sendo esta o lugar onde se constroem as ficções lógicas:

> É esta ideia de que o bem e o mal não estariam numa essência das coisas, até porque a verdade não passaria de uma ilusão retórica, que parece estar na raiz do tratamento dado à violência na ficção de Rubem Fonseca. (Figueiredo, 2003, p. 19).

Como aponta Rubens Fernandes Corgozinho Júnior em dissertação de mestrado sobre moralismo e violência na obra de Rubem Fonseca (2023), a observação desses elementos conjuntamente, apesar da aparente oposição que os separa, não seria uma novidade no campo das humanidades. Uma vez que na crítica aos valores tidos como ícones da cultura ocidental, a moral tem sido alvo de reflexões e ataques por vozes dissonantes nesse pensamento, desde o século XIX, muitas vezes relacionada à violência, seria incongruente uma leitura do trabalho de Fonseca sobre o tema sem mobilizar o pensamento produzido por Friedrich Nietzsche, o qual segundo Corgozinho Jr.:

> (foi) sem dúvida o primeiro nome que poderia ser trazido à cena quando qualquer tipo de crítica aos valores morais é empreendida. É o filósofo alemão que introduz conceitos-chave como o de "moral de rebanho" (...) (e) parece ter sido capaz (...) de diagnosticar a queda da credibilidade de preceitos do mundo judaico-cristão, apontando para transformações que se evidenciariam cada vez mais ao longo do século XX. (Corgozinho Jr., 2023, p.11).

Essa capacidade nietzschiana de antever as transformações do século seguinte reforça a adequação de se pensar de que modo essa produção filosófica, pode iluminar a análise da obra de Fonseca, em especial a produzida nas décadas de 60 e 70, quando o país "estava a caminho do que viria a ser um longo regime militar marcado por um discurso conservador defendido por meio do uso da força" (Corgozinho Jr, 2023, p. 10). Nesse cenário de transformações do período, o que será apontado por críticos de Fonseca é o fato de que, no decorrer de sua produção, "a barbárie como resultado histórico do processo social fez com que a realidade ficasse cada vez mais à feição do mundo fonsequiano" (Alves, 2009, p. 57).

Na reflexão nietzschiana, segundo Figueiredo, a verdade vincula-se a uma necessidade manifestada pelo ser humano em seu apego a parâmetros que possam guiá-lo, na ausência da base de valores religiosos. Seguindo nessa reflexão, Figueiredo constata que existe nos personagens de Fonseca uma "ausência de fundamento e de critérios que lhes permitam julgar-se e julgar o que se passa ao seu redor" (Figueiredo, 2003, p.20), permanecendo presos a velhos parâmetros em que não acreditam mais, como sentencia a mencionada epígrafe mencionada de Lao Tse. A solidão desses personagens desafixados, é potencializada pela narrativa em primeira pessoa fonsequiana, que está claramente presente desde os primeiros livros, percorrendo toda a obra do autor, resultando em figuras ao mesmo tempo nostálgicas e céticas:

> (...) pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (Figueiredo, 2003, p. 20).

Em entrevista à Revista *Z Cultural*, em 3 de junho de 2020, por ocasião da então recente morte de Fonseca, a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo discorre sobre algumas marcas do autor em análise:

> Rubem Fonseca não falava da morte, do assassinato, para focalizar a cena crua e ponto. Ele tem toda uma reflexão filosófica sobre a questão da verdade. Onde está a verdade? Quais são os valores a defender ou não defender? Esse relativismo dos valores permeia toda a obra dele. (Figueiredo, 2020b).

Seguindo na esteira de Bourdieu (1997), no que diz respeito à identificação de marcas de um autor, ponto de partida da pesquisa, torna-se fundamental identificar a posição desse autor em seu campo de atuação, além do estudo do processo de consolidação dessa posição. Segundo Bourdieu é de vital importância para o reconhecimento da notoriedade do autor e do traço de autoria estilística a compreensão do grau de autonomia e independência deste autor e do campo em que

atua, sendo este lugar das lutas simbólicas entre os artistas e o espaço de produção cultural é um importante fator de hierarquização do autor.

Sendo as obras do autor reconhecidas por retratar um mundo de violência urbana e luxúria, com estilo direto e seco, marcado pela ausência de um discurso narrativo moralizante, nota-se que quase sempre suas histórias se passam numa metrópole, notoriamente o Rio de janeiro, habitada por todas as classes sociais e seus assassinos, detetives, prostitutas, marginais, miseráveis, delegados, e tantos outros.

Partindo desse contexto, Figueiredo (2003) identifica o vazio existencial, encenado na ficção do autor, como marca dos habitantes da grande cidade. Impossibilitados de acreditar profundamente na moral tradicional, esses seres são descritos com um traço de universalidade que os enquadrariam no cenário de qualquer grande centro urbano, marcados pela ausência de um fundamento ético e/ou religioso totalizante, que na crítica nietzschiana à sociedade eurocêntrica é marcada pelo aforismo da morte de Deus. Com isso, segundo Figueiredo esses indivíduos:

> (...) transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados ou ainda em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca (...). (Figueiredo, 2003, p.21).

Afirmando que são poucos os personagens que escapam desse padrão, a autora observa que estes personagens:

> são sempre punidos por suas crenças, como acontece com o detetive Guedes, em Bufo & Spallanzani, a quem Mandrake, num outro texto, vai se referir como "um crente, na imprensa e na opinião pública, um ingênuo". A ingenuidade de Guedes é consequência da retidão de caráter e fará dele um mal leitor, prejudicando o seu desempenho como investigador de crimes. (Figueiredo, 2003, p.21).

Seguindo esse raciocínio da punição fonsequiana aos “crentes”, o detetive Matos, de Agosto poderia ser visto como um “mal” investigador, por insistir em apegos éticos e na busca da verdade dos fatos, e a prostituta Lucia McCartney como

uma “Má” vendedora de sexo e prazer, uma vez que se envolve amorosamente com seu cliente, passando a ter como referencia o valor do amor, da paixão. Ambos são punidos por Fonseca, em sua sustentação da amoralidade como condição de sobrevivência no mundo moderno, que tem no detetive Mandrake um caso exemplar, inclusive por trazer como complemento a esse relativismo, um tom irônico de sedutora melancolia relacionada justamente por essa falta de bases éticas comportamentais.

A crítica esteve apontando a centralidade do tema da violência na configuração de parte significante da prosa brasileira produzida desde os anos 1960. A esse respeito, Alfredo Bosi, no ensaio intitulado “situação e forma do conto brasileiro contemporâneo” – que introduz o livro O conto brasileiro contemporâneo (1975) – utilizou a expressão literatura “brutalista” para nomear e qualificar esse fenômeno, atrelando-o à sociedade de consumo e a um novo estágio do capitalismo, com suas consequências perversas em um país como o Brasil, marcado por profundas diferenças sociais, ainda mais evidentes nas grandes cidades. Para Bosi,

> A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente as experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (Bosi, 2015, p.19-20).

2.2 A presença da cidade

Refletindo sobre a presença da cidade, no caso o Rio de Janeiro fundamentalmente, e o caráter urbano da literatura fonsequiana, torna-se necessário reiterar que as décadas de 1960 e 1970 são fundamentais na abordagem da experiência urbana na literatura brasileira. Como observa Antonio Candido (1989), inicia-se uma nova fase em nossa literatura marcada por uma grande polifonia discursiva, pautada pela fragmentação, pela transgressão e pela individualização, envolvendo valores culturais e sociopolíticos. Isso não quer dizer que o espaço

urbano faça sua aparição nas letras nacionais apenas nesse período. Como observa Candido (1989), desde os anos 1840 a ficção brasileira já se orientava para a descrição da vida nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro. Compõem essa tradição de autores figuras relevantes de nossas letras, como José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, cuja obra *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-3) cede epígrafe para o conto "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca. A fragmentação característica da experiência metropolitana pode ser vista também em Lima Barreto, João do Rio e Oswald de Andrade, dentre outros. Contudo, como observa Padilha (2007),

> A experiência urbana presente na literatura moderna [brasileira], sobretudo nas obras produzidas na década de 30, conservava ainda traços de um indisfarçável provincianismo, inclinado a fixar, por meio de um discurso ufanista, marcas de uma identidade nacional [como já observara Candido (1989)], ao mesmo tempo em que se preocupava em retratar aspectos sociológicos e subjetivos dos personagens. (Padilha, 2007, p. 31).

Seguindo a linha de reflexão de Candido, Vera Figueiredo (2020a) lembra que além da afinidade com os autores da nossa tradição literária, no momento em Rubem se firmava, outros escritores também contribuíram para consolidar, entre nós, uma ficção que tem a cidade como palco dos dramas vividos:

> é importante lembrar que seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, foi publicado em 1963, ano de estreia também de João Antônio, com *Malagueta, perus e bacanaço*, livro que descortinava para o leitor a São Paulo dos malandros, dos pequenos crimes, dos trabalhadores humildes. A publicação de *Feliz ano novo*, em 1975, coincide com a de *Leão-de-chácara*, de João Antônio, e a de *A faca no coração*, de Dalton Trevisan. (p.223).

Na esteira da reflexão de Elódia Xavier, a cidade do Rio de Janeiro, muito além de apenas cenário, na obra de Fonseca fornece matéria literária e, sendo um elemento estruturador, da qual é retirada substância para o universo da ficção (Xavier, 1987). Vista dessa forma, a cidade não apenas se encontra geograficamente exposta na obra do autor, com referências a ruas e bairros, por exemplo, mas,

sobretudo, através dos dilemas por que passam seus personagens, intrinsecamente ligados à vivência metropolitana. No ambiente urbano feroz, torna-se aparente na obra de Fonseca outro aspecto desencadeador da violência, para além da desigualdade social, a coisificação do homem, em consonância com uma sociedade extremamente mecanizada. Como aponta Xavier:

> nos grandes centros, onde o espaço é paradoxalmente pequeno para tanta gente, privilégios e privações se atritam com hostilidade e os conflitos de classe são mais contundentes. O conteúdo humano das relações sociais se desgasta e os habitantes da metrópole têm dificuldade de se visualizarem como pessoas. (Xavier, 1987, p. 126).

Como aponta Andressa Marques Pinto em artigo para a Darandina Revisteletrônica (UFJF, 2012) sobre a experiência urbana na literatura brasileira, essa expansão metropolitana em terras brasileiras coincide com um momento que Haroldo de Campos (1997) chama de pós-utópico. Os movimentos contraculturais da década de 1960 deixaram à mostra as feridas de um processo de modernização excludente, o que colabora para a rejeição de uma perspectiva idealizada, segundo os valores da modernidade, de uma cidade racional propiciadora do progresso e da emancipação humana.

Pode-se identificar como precisa a percepção que Fonseca tem desse movimento com o conto "Intestino Grosso" (1975), onde um autor, sendo entrevistado, aponta para essa condição: "Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas nas cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado" (Fonseca, 1994, p. 468) ressaltando a impossibilidade de se escrever como Machado de Assis ou, ainda, escrever

> (...) negrinhos do pastoreio, guaranis, os sertões da vida [uma vez que] [...] morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela [...] via anúncios colorido em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis. (Fonseca, 1994 [1975], p. 461).

Na reflexão de Renato Cordeiro Gomes (1994), em *Todas as cidades, a cidade*, ao observar o conto "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro" a violência que se faz presente é "a violência da destruição da memória da cidade" (Gomes, 2008 [1994], p. 163). Gomes, a certa altura de sua análise do conto, retoma Barthes, em "Semiologia e urbanismo", para apontar que o "amador de cidades" é aquele que procura apreendê-las, enquanto discurso, através de seus signos que vão além de seu caráter utilitário e funcional. Assim sendo, a busca pelo significado implicará sempre em um "percurso provisório, testemunho de um estado definido da distribuição significante. Neste sentido, é preciso privilegiar o significado vazio que ele [Barthes] identifica ao centro (vazio) necessário à organização do resto da cidade" (Gomes, 2008 [1994], p. 166)

No referido conto de Fonseca, o personagem Epifânio/Augusto, que se torna um escritor diletante, decide, partindo do centro do Rio, despir de funcionalidade a cidade para aprender-lhe o significado, ler-lhe apaixonadamente os signos. Augusto então "rechaça todo o aspecto da funcionalidade, que caracteriza a cidade moderna. Transforma-a em seu objeto de desejo. Busca estabelecer uma melhor comunhão com ela" (Gomes, 2008 [1994], p. 154).

O personagem opta, ao olhar a cidade, por um "olhar do rato", aquele que vê de perto, que está inserido no próprio objeto de observação, e não um "olhar da andorinha" que do alto vê a cidade à distância, transfigurada e límpida e, por tanto, legível. O personagem acaba por não conseguir ler, de forma totalizante, a cidade. Observar sem distância, faz com que a diferença entre observador e objeto observado se dilua, assim, "quem vê de perto, não vê – já dissera Oswald de Andrade. Quando tudo se torna absolutamente próximo, não há mais espetáculo, não há mais cena – e, portanto, promessa de significação" (Gomes, 2008 [1994], p. 158).

Sobre a temática da cidade nas obras de Rubem Fonseca (e José Cardoso Pires), Renato Cordeiro Gomes menciona a reflexão de Vera Figueiredo, em ensaio apresentado na revista Semear 3, da Cátedra Padre António Vieira, onde consta que:

> A ficção eminentemente urbana deste autor vem compondo um amplo painel sobre a violência e estabelece um diálogo constante com o mundo extraliterário, mas rompe com a rede de significações produzida pela banalização e pelo caráter de

> espetáculo da própria violência. O discurso ficcional desconfia da retórica que a veicula nos meios de comunicação de massa e da lógica das aparências, através da reflexão sobre o próprio discurso. (Figueiredo, 1996, p.88).

Partindo da imagem já consolidada do Rio de Janeiro como cidade partida, Gomes vai além da ideia de que apenas espacialmente a cidade é segregada, sendo esta "dividida pelo medo e pela incompreensão das populações que não têm uma linguagem comum" (Gomes, 2002). Para além da visão de que a violência seria basicamente condicionada pela luta de classes, como parte significativa do pensamento intelectual sobre o tema levou a crer no decorrer do séc. XX, Gomes identifica como traço forte de Fonseca violência como algo que atravessa toda a sociedade.

> O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência impõe-se a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. (Figueiredo, 1996, p.89).

2.3 A presença do crime/ narrativa policial

Em meio a uma linguagem afiada, um ritmo seco e cortante, desde sua primeira publicação em 1963, Fonseca nos apresenta ao advogado Mandrake em 1969, como mencionado, esse descrente exemplar de sua obra. O personagem, então, retorna em 1974 no livro *Feliz ano novo*, e em 1978 no livro *O Cobrador*, coroando triunfalmente sua presença no universo fonsequiano no romance *A grande arte* de 1983, que consolida Fonseca como um reinventor da narrativa policial, levando o gênero - muitas vezes associado ao mero entretenimento - à alta qualidade literária.

Notam-se em seus livros, para além das tramas policiais, os complexos efeitos das rápidas e brutais transformações das grandes metrópoles brasileiras, e uma reconhecida influência da literatura dos Estados Unidos, em especial do

Romance Negro norte-americano ("Roman Noir"), do qual era assumidamente admirador. Segundo Figueiredo (2003) a ideia da violência como princípio básico da vida urbana presente no Romance policial Noir, é reiterada por Fonseca em sua abordagem do gênero, podendo-se encontrar inúmeras semelhanças com exemplos do Noir de melhor qualidade, como a obra de Dashiell Hammett. Sendo que Fonseca estabelece um diálogo crítico com as obras do gênero, partindo delas para chegar a indagações mais profundas:

> A dissolução dos valores humanísticos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do detetive, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance de enigma. (Figueiredo, 2003, p. 44).

Partindo desses aspectos, optou-se também como uma das referências teóricas o trabalho de pesquisador mexicano Héctor Fernando Vizcarra, tendo como base sua obra *Serialidad narrativa: Tres propuestas analíticas en la ficción policial* (2020), na análise dos dois últimos exemplos, as duas séries televisivas. A obra faz um extenso apanhado atualizado da serialidade nas narrativas ficcionais, com enfoque na ficção policial.

2.4. Antecedentes (narrativos) criminais

> O David Neves, quando resolveu filmar a minha história "Lúcia McCartney", disse-me que tinha a Lúcia "perfeita, exatamente como você a descreve no livro", e marcou um almoço nosso. A Lúcia, "exatamente como eu a descrevia no livro", segundo o David, era a Adriana Prieto, uma mulher jovem de cabelos louros, olhos azuis, lábios finos, um rosto bonito que lembrava as atrizes europeias nórdicas. "Não é igualzinha?", perguntou o David. Evitei responder. Na verdade eu não descrevo a Lúcia na minha história, ela pode ser branca, mulata, negra, magra ou gorda. (Fonseca, 2007, p.57- 58).

A epígrafe acima foi retirada do texto "Cinema e literatura", do livro de crônicas *O Romance morreu*, (2007), considerado pela crítica como único livro de

crônicas do autor, um livro em que o autor discorre, principalmente, sobre sua vida e obra. O filme *Lúcia McCartney* de David Neves, mencionado na epígrafe, foi lançado em 1971, tendo Fonseca como co-roteirista, obra que une os contos "Lúcia McCartney" e "O Caso de F. A.*"*.

Na menção à primeira adaptação de sua própria obra para o audiovisual, Fonseca reitera sua visão sobre a questão da adaptação como releitura, questão inclusive abordada mais de uma vez nas tramas de seus contos e romances. Assim como o leitor, na visão de Fonseca no trecho mencionado, o adaptador recria a história com a sua imaginação, e reinventa os personagens; a criação da obra audiovisual segue regras próprias.

Embora as releituras cinematográficas não façam parte do escopo deste trabalho, a menção ao filme de David Neves parece apropriada, não apenas por ser a primeira experiência audiovisual originária da obra do autor. Além disso, há o fato de que nesta releitura, onde Fonseca esteve fortemente presente em todo o processo, já é adicionada, à trama de Lúcia, a primeira história do advogado Mandrake, ambos estreando juntos também no audiovisual. Outro dado é que, com essa junção dos contos, o gênero policial já se apresenta como traço de suas releituras audiovisuais, lembrando que em 1971, Fonseca não havia ainda escrito obras envolvendo tramas policiais que o consolidariam como reinventor do gênero, como "Dia dos namorados" (1975), "Mandrake" (1979), e os livros *A grande arte* (1983), *Agosto* (1990), *Bufo & Spallanzani* (1986) dentre outros. Sendo assim, pegando emprestado o jargão policial, do ponto de vista das obras que fazem parte do escopo desta pesquisa, o filme de David Neves pode ser considerado o primeiro "antecedente narrativo criminal" em relação às obras do meio televisivo que fazem parte do escopo desta pesquisa, focada no meio televisivo.

3 – Mandrake, 1983

3.1 Os Mandrakes até 1983

Na abordagem da primeira obra do corpus dessa pesquisa, o Caso Especial Mandrake, com adaptação para TV Globo de Euclydes Marinho e direção de Roberto Farias, exibido em 1983 como programa quarta nobre, cabe refletir incialmente sobre as referencias que existiam sobre o personagem nas obras já publicadas até a ocasião.

Refazendo a retrospectiva do personagem Mandrake, e localizando historicamente as publicações, depois de uma primeira aparição do personagem, no conto "O Caso F.A.", que compõe o livro *Lúcia McCartney, de* 1969, sua segunda aparição se dá em 1975, no conto "Dia dos Namorados", no livro *Feliz ano novo*; livro que, além da polêmica pela censura sofrida, é reconhecido como marcante da maturidade na carreira de Fonseca. Mandrake retorna no conto que leva o seu nome em 1979, na publicação da coletânea de contos *O cobrador*, retornando também os personagens que já constituíam o recente universo do advogado: o policial Raul, Guedes, o sócio Wexler. Em uma trama que mantém o conhecido ritmo policialesco, fortalecem-se os traços que marcariam Mandrake, no que diz respeito às mulheres, à postura amoralizante perante as instituições sociais, como casamento e a própria legislação, como também aos vinhos ao deboche. Além do livro *O cobrador* também ter tido questões com a censura da ditadura militar, no conto Mandrake o tabuleiro de peças do advogado está montado e as apresentações feitas: "Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, eu disse" (Fonseca, 1979, p. 93).

Torna-se relevante, para a análise do programa de TV em questão, o fato de que o romance *A Grande Arte* ainda não tinha sido lançado quando o roteirista Euclydes Marinho escreveu a adaptação para TV Globo, que, então, teria que ser aprovada pela censura federal. O livro *A Grande Arte* seria lançado ao longo do ano de 1983, enquanto no início daquele ano a versão de Marinho para a Terça Nobre "Mandrake" sofreu processo de análise pela censura. A aprovação pelo órgão

federal foi emitida em 28 de fevereiro de 1983, com a indicação “Proibido para antes das 21:00 horas”, como consta de documento exibido no início da apresentação na TV.

Sendo assim, não havendo ainda a publicação de *A Grande Arte,* os três contos mencionados formam o universo de pesquisa disponível sobre o personagem, o qual se tornaria posteriormente uma marca específica de Fonseca. A opção de Euclydes Marinho concentrou-se na trama do conto “Mandrake” de 1979, e o programa Quarta Nobre foi ao ar em 16 de março de 1983, às 21h.

Buscando um olhar crítico sobre os primeiros livros de contos Fonseca, publicados nas décadas de 60 e 70, base de informações para a releitura de Euclydes Marinho, Vera Figueiredo identifica a característica uma superposição dos eixos da busca da verdade e da violência, traço marcante na construção dos deslizamentos de (visões) valores morais, que se evidencia na própria técnica fotográfica utilizada pelo autor, por meio da qual consegue:

> "imobilizar" uma cena retirada do contínuo da vida urbana, provocando um efeito de explosão do sentido para além da moldura, do recorte imposto de maneira violenta a esse real. Na fotografia, o dedo que dispara a máquina "atira" contra a série da realidade, fragmentando-a, e cada foto, cada imagem, aponta metonimicamente para o todo, onde residiria uma verdade total que nos escapa. (Figueiredo, 2003, p. 31).

Por meio desse ângulo de abordagem, segue Figueiredo, a técnica fotográfica seria ela própria uma violência, no entanto uma violência operada no sentido de “tentar aprisionar o real, fixá-lo, em nome da busca de uma verdade” (p.31). Por isso, mais do que o cinema, a fotografia seria considerada por Roland Barthes como sendo a mais completa expressão da modernidade no seu sonho epistemológico e associá-la à morte:

> Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente um sujeito que se sente transformar em objeto: vivo então uma micro experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro. O fotógrafo sabe disso muito bem

> e ele próprio receia (nem que seja por razões comerciais) essa morte na qual o seu gesto vai me embalsamar. (Barthes, 1981. p. 30).

A fotografia seria, então, aquilo que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob a forma de insistência (do olhar insistente). Ela não restitui o que foi abolido, pelo tempo, pela distância, mas confirma que aquilo existiu realmente.

Partindo dessa descrição da técnica fotográfica utilizada pelo autor, na superposição dos eixos da busca da verdade e da violência, com os exemplos vividos por Mandrake até então, torna-se importante reforçar essa limitação aos três contos iniciais. Isso se justifica pelo aprofundamento do relativismo encontrado em obras posteriores, especialmente nos romances *A grande arte* (1982) e *Bufo & Spallanzani* (1985), onde segundo Figueiredo (2003) "Em vez de colocar a ênfase na ação de perseguir os suspeitos para chegar à causa e ao autor do crime, procura-se variar o foco narrativo para mostrar os fatos de ângulos diversos" (p.47). Esse movimento conduz o leitor a se colocar em diferentes ângulos de visão dos acontecimentos, perspectivas diversas, o que o afasta cada vez mais de uma verdade objetiva, que se "perde em meio a uma profusão de signos, tornando-se apenas referência longínqua para um jogo no qual o sentido buscado projeta-se no abismo de infinitas interpretações que se superpõem" (p.47):

> Tanto Mandrake, em *A grande arte*, conto Ivan Canabrava, em *Bufo & Spallanzani*, chegam à conclusão de que o conhecimento não se realiza sem violência, já que é imposição de uma lógica própria, pessoal, sobre o mundo e buscam a ficção como refúgio, em que a oposição falso/verdadeiro se neutraliza, ao mesmo tempo em que se constrói uma verdade fictícia. (Figueiredo, 2003, p. 47).

À primeira vista, a observação desses primeiros contos do personagem Mandrake poderia supor uma espécie de início de um padrão de gênero policial que viria aparecer posteriormente na obra do autor. Sobre a influencia do gênero *Noir*, já mencionada, temos em Fonseca um direcionamento contrário à tradição do romance de enigma, no qual através do raciocínio lógico o detetive, sem envolvimento físico, chegava à verdade, e também ao romance policial de aventura,

onde o detetive persegue, ele próprio, os suspeitos. Segundo Figueiredo, Fonseca retoma o gênero, na trajetória de seus detetives em suas investigações de crimes (sendo o termo detetive referente a qualquer pessoa que investigue), mas para imprimir-lhe uma marca própria. Se a análise do romance policial empreendida por Ernest Mandel, em "Delícias do crime" (1988) considera que a passagem do pensamento para a ação, por parte dos detetives, foi a chave para a transformação interna do gênero, do romance de enigma para o de ação:

> O personagem, no interior do universo ficcional de Rubem Fonseca, refaz esse percurso do pensamento à ação – para chegar a um ponto ainda mais adiante: o uso da imaginação para criar versões plausíveis. Na indagação sobre a verdade, questiona-se não só a dedução lógica do romance de enigma, a eficácia da técnica analítica, mas também a experiência concreta da perseguição do suspeito, como caminho para atingir o sentido último dos fatos. (Figueiredo, 2003, p. 44).

Tânia Pelegrini (1999, p. 92) afirma, partindo do romance (posterior) *A Grande Arte*, que os contos anteriores fazem parte de uma forma de narrativa policial cuja estrutura temática privilegia o "por que matou?" o que, também na visão de Pelegrini, enquadraria Fonseca na corrente americana da tradição do romance policial, a qual que se afasta do enigma clássico. Segundo a autora, a presença do gênero na obra fonsequiana supera seus antecessores: "Fonseca é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar se o rótulo "policial" é realmente adequado para suas narrativas‖ (1999, p. 93)". Dessa forma, a autora reitera que o romance se aproxima mais da forma do policial americano, o Noir, que além da questão "Quem matou?", se orienta também ao redor da questão "Por que matou?". Segundo Pelegrini, com o *Noir*:

> Tem-se agora, portanto, a polícia também fazendo parte da cena e o detetive particular americano, sujeito ao mesmo tempo duro, cínico e sentimental, rompendo com a delicadeza do policial inglês, sai a campo, qual o moderno Dom Quixote, a lutar contra a corrupção social e a força das organizações. Não importa mais apenas quem matou, é necessário também descobrir as razões do crime, que também não são mais individuais, incluindo uma rede intrincada de motivações. (Pellegrini, 1999 p. 92).

Como primeira análise das características desses três contos iniciais de Mandrake, percebe-se que em “O Caso F.A.” (1969) não há um crime a ser desvendado. Mandrake apenas presta serviço a um abastado e influente senhor que se apaixona por uma jovem prostituta. A trama se desenvolve abordando a jornada do jovem advogado pelo submundo carioca com seus pequenos bandidos e prostitutas, não existindo inquérito em andamento. No conto “Dia dos Namorados” (1975), o banqueiro J.J. Santos busca a ajuda de Mandrake por estar sendo extorquido pela travesti Viveca, o que também não implica em um inquérito judicial. Finalmente, no conto “Mandrake” (1979), o advogado se envolve com um assassinato. O magnata Cavalcante Méier o contrata para a investigação do assassinato de Marly, sua secretária e amante. Esse conto, que, além de apresentar mais paginas, exibe maior complexidade, serve diretamente como base para o programa de TV em questão. Sendo a primeira vez que se introduz o elemento do crime e do processo judicial em uma trama de Mandrake, traços mais característicos da temática policial clássica, parte-se para a releitura televisiva na TV aberta, de um gênero clássico.

No tocante não apenas aos dois primeiros contos de Mandrake – O caso F.A. e Dia dos namorados – mas aos primeiros livros de contos em questão, nota-se especificamente a influência da literatura hard-boiled, um subgênero literário de ficção policial, que se diferencia dos romances policiais por apresentar componentes como violência extrema, um grande número de cenários, assassinatos e diversos contextos eróticos. O gênero hard-boiled consolidou-se nos EUA entre os anos de 1929 e 1932 com a edição e publicação da série pulp *Black Mask* , contando com a edição e colaboração de autores como Joseph T. Shaw , Dashiell Hammett e Erle Stanley Gardner. Sobre a influência da literatura hard-boiled na obra de Fonseca, reflete Felipe Paradizzo, em dissertação de mestrado sobre o autor (2011, UFES), referindo-se ao conto O Caso F.A de 1969:

> (o conto) aprofunda um ponto que norteia este projeto: as questões de masculinidades emergentes das consonâncias entre a tradição da literatura policial norte-americana, hard-boiled, e a narrativa de Rubem Fonseca. Em torno de um plot com diversas características hard-boiled, mais precisamente, com consideráveis semelhanças com um dos sub-plots do romance

> The Long Goodbye, de Raymond Chandler (2005), Mandrake se utiliza do conhecimento do submundo da prostituição, de investigação empírica nos moldes de Dashiell Hammett e de violência física e pragmática à moda Mickey Spillane, para resgatar uma prostituta de um prostíbulo a mando do importante, rico e apaixonado F.A. (Paradizzo, 2011, p.73).

Segundo Paradizzo (2011), está na superfície do conto "Mandrake" uma ironia que ativa a crítica às figuras representativas do poder econômico e político e suas morais estabelecidas, que mantêm estreita ligação com as elites, as quais apoiavam o regime autoritário vigente na época, representadas pelo personagem do empresário Cavalcante Méier (p.71). Sendo assim seria possível relacionar o personagem F.A. (de 1969), com o personagem J.J. Santos (de 1975), um banqueiro envolvido com um travesti em O "Dia dos namorados"; e destes com o personagem Cavalcante Méier (de 1979), do conto "Mandrake", trama adotada pelo programa em questão, a partir da descrição dita ao empresário pelo próprio Mandrake como "fazendeiro, exportador, suplente de Senador por Alagoas, serviços prestados a revolução" (Fonseca, 1979, p. 93):

> "Todos esses personagens incorporam estereótipos ligados à elite brasileira, claramente conectada ao governo militar, ideológica ou empiricamente, e são colocados, como consta adiante, em um lugar de masculinidade preterido ao de Mandrake: F.A, o tolo; Cavalcante Méier, o aristocrata atormentado por chantagem e escândalos sexuais; J.J. Santos e o constrangimento com o travesti". (Paradizzo, 2011, p.76).

3.2 Mandrake pela TV Globo

O programa Mandrake, como mencionado, foi ao ar como Quarta Nobre, representando uma iniciativa da TV Globo em reforçar, em horário diferenciado, programas envolvendo adaptações de grandes autores nacionais. Se a TV se tornara o principal meio de comunicação de massa do país, a TV Globo já ocupava a liderança absoluta no segmento.

Como reflete Rafaela Pinto, em sua dissertação de mestrado (UFBA, 2007) No mesmo ano em que Euclydes Marinho levou Mandrake às telas, ele também fez duas outras adaptações:

> Casal Vintém, episódio adaptado da obra de Luís Fernando Veríssimo e Domingo em Família, adaptado da obra de Oduvaldo Vianna Filho. Realizou ainda a minissérie Meu destino é pecar, da obra do renomado escritor Nelson Rodrigues, que foi exibida em 1984; roteirizou também O Negro Léo, episódio adaptado da obra de Chico Anysio, veiculado em 1986. (Pinto, 2007, p54).

Como emissora hegemônica do período, na TV Globo havia a iniciativa de abarcar um público diferenciado, contando com o prestígio literário de nomes de peso de nossas letras. Importante lembrar, que desde a década de 1950, com sua instalação no Rio de Janeiro e em São Paulo, as emissoras de televisão requisitavam autores e atores, dramaturgos, jornalistas, diretores de cinema e teatro, técnicos especializados, cenógrafos, de vários campos de produção artística. "Além da motivação financeira, a TV seduzia diante da possibilidade de se falar através das câmeras para vinte, trinta milhões de pessoas numa só noite" (Pinto, 2007, p. 26). Conforme relato da coluna Televisão e Cultura, do site O Click, assinada por Cristina Brandão, o dramaturgo Dias Gomes declarou:

> em '68, o teatro estava muito cercado, eu tinha duas opções; ou tinha que ser funcionário público ou ir para TV. Mas não tinha o que discutir, se você luta por um teatro de massa, como recusar um público de 20 milhões? (Gomes, 2006, *apud* Brandão, 2006, *apud* Pinto, 2007, p.26).

Desse modo, profissionais oriundos de outras áreas e textos provenientes da produção literária ou teatral foram, desde sempre, incorporados pela televisão. O que ainda iria perdurar na emissora hegemônica na década seguinte, quando Marinho voltou a realizar uma adaptação literária em 1996, novamente levando Nelson Rodrigues às telas em "A vida como ela é", serie de episódios exibida no programa dominical Fantástico (Pinto, 2007, p.54).

No programa em questão, que tem como base o conto homônimo, de 1979, com alguns trechos inspirados do Caso F.A (1969), temos resumidamente do ponto

de vista da história: a trama se iniciando com Paulo Mendes "Mandrake" sendo procurado pelo magnata Cavalcanti Méier grande empresário do Rio de Janeiro, para que o ajudasse a se livrar das acusações de assassinato de sua amante e secretária, pois estava sendo chantageado por alguém que dizia ter provas da sua culpa. Mandrake começa as investigações procurando informações na polícia, com a equipe que pesquisa o caso. Após um encontro pessoal com o chantagista, Cavalcanti Méier dispensa os serviços de Mandrake, alegando ter resolvido sozinho os "próprios problemas". Após o envolvimento de Mandrake com a filha do cliente, Eva, este decide levar as investigações adiante, e continua em contato com a polícia para fornecer informações sobre o caso. Conduzindo a investigação própria com intuito de evitar que o delgado insistisse em tentar incriminar o magnata, Mandrake acaba descobrindo que os crimes foram cometidos por Lili, sobrinha e amante de Cavalcanti Méier, que alega ter agido para livrar o tio das chantagens da antiga amante; mas que este não sabia de nada.

Na análise da história abordada, é importante notar que há no conto "Mandrake" um exemplo raro na obra de Fonseca de menção crítica do contexto histórico e político concomitante ao momento em que a obra foi escrita. Lançado em 1979, o conto traz um personagem, delegado Pacheco, que é apresentado como representante do poder autoritário ditatorial presente no Brasil do período. Partindo da descrição "Do Pacheco ninguém escapa" (2022 [1979] p.94) do personagem Wexler, pode-se entender que o delegado empreenderia uma caça aos "subversivos" podendo facilmente ser lido como uma versão de figuras reais como o Delegado Fleury, nome publicamente conhecido como símbolo da mão forte do estado brasileiro, que coincidentemente faleceu em 1979, depois de mais de dez anos de ação repressiva no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo. Vale lembrar que em 1979, quando "Mandrake" foi publicado no livro *O Cobrador*, ainda estava em andamento a ação judicial movida por Fonseca contra a União pela censura ao seu livro anterior, *Feliz Ano Novo*, que havia sido retirado das livrarias.

Mesmo com essa referencia ao momento histórico, nota-se ainda preponderante no conto a visão do personagem Mandrake, narrador da trama, que, com sua ironia e sarcasmo deixa evidente a descrença geral nas instituições. Uma vez mantido o perfil de Mandrake / narrador como alguém que desliza pelas verdades totalizantes, que não se apega a nenhuma bandeira de defesa de uma visão

de mundo, pode-se identificar no discurso da obra Fonsequiana, na acepção de Eco (1996), a manutenção dos traços característicos de sua obra, de uma ampla crítica à sociedade moderna em todas as camadas sociais, mantendo uma visão nietzschiana de falência geral das instituições e seus arcabouços morais.

Quanto ao material acessado para a pesquisa, tive acesso aos quatro primeiros blocos do programa, conforme mencionado. Segundo a pesquisa de Pinto (2007), o programa Mandrake é divido em seis blocos, com cerca de doze minutos cada, que somam duração total de cerca de 1 hora e 10 minutos de veiculação.

A releitura televisiva

Partindo da nomenclatura de historia, enredo e discurso de Eco (1996), parte-se da história do conto "Mandrake", com poucas inserções do universo do conto "O caso de F.A.". Há um enredo que mantém a sequencia cronológica, com um único momento de flashback, no último bloco - uma única analepse (Genette) - dentro de uma sequencia temporal tradicional, mantendo a linha geral das séries de TV americanas, e telenovelas exibidas à época, material reunido em um discurso roteirizado por Marinho e dirigido por Roberto Farias.

Do ponto de vista da linguagem fílmica / televisiva, nota-se também o padrão clássico dos programas como novelas e series de TV, para os limites da época. Confirma-se no programa a predominância de montagem com início em planos mais abertos de aberturas das cenas seguidos de planos e contraplanos na sequência de diálogos, quase sempre com iluminação ambiente natural. Vale mencionar a opção, em cenas externas diurnas, por soluções imagéticas em referencia ao que seria a luz da cidade do Rio, com suas belezas naturais, de leveza que pode ser notada também na linha de construção do próprio Mandrake, interpretado pelo ator Nuno Leal Maia. O personagem não chega ter momentos mais sombrios, ou ambientes de trabalho mais escuros, ou que remetessem a circunstancias mais reflexivas, o que seria mais característico do detetive Noir. Nota-se que os poucos ambientes mais escuros são percebidos em algumas cenas internas na casa de Mandrake e no assassinato do motoqueiro. Uma vez que no universo do romance negro, referencia no conto, é marcante o tom mais sombrio, cabe refletir se no programa a opção pela ambiência interna em luz mais próxima

ao natural estaria diretamente ligada ao padrão de produção da TV. Um padrão que, já reconhecido pelo público, envolve as condições de custos de produção, e a viabilidade de utilização de estúdios, já equipados com aparatos de imagem e iluminação utilizados em outros produtos produzidos.

Quanto à opção majoritária por ambientes internos, principalmente dentro dos lares e locais de trabalho, segundo Pinto (2007), as poucas cenas externas representativas são utilizadas para marcar a passagem de tempo e localizar os acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro. Mesmo nas situações de deslocamento, por exemplo, quando o personagem vai até a casa do suspeito, a opção utilizada no episódio é de mostrar, em pouco tempo de exibição, um quadro que priorize os detalhes.

> "Filma-se o carro chegando à entrada da casa, mas não a imagem da estrada ou do personagem em trânsito pelas ruas da cidade, ou no local do crime. São poucas as exceções que contrariam esse fato, como a abertura do episódio, que é realizada através de um *travelling* que acompanha uma ambulância da estrada até o local do crime.". (Pinto, 2007, p.75).

Como marca própria da adaptação para o audiovisual televisivo, vale inicialmente mencionar a criação da "abertura" do episódio, construído como uma sinopse do que será mostrado, similar a um anúncio, ou trailer de cinema. Um recurso que visa claramente manter o espectador sentado em frente à TV, mesmo depois de assistir à novela, carro chefe da programação televisiva, que acabara minutos antes. Como reflete Pinto (2007), logo no trecho inicial é mostrada uma sequencia de diversas cenas do episódio que permitem ao espectador não só antever a história, como também ser apresentado, ou conduzido, ao tom do episódio. A narrativa se inicia com uma voz em off:

> "Um poderoso milionário envolvido na morte de sua ex-secretária. Para evitar o escândalo os serviços profissionais têm um experiente advogado, Paulo Mendes"
>
> Close em Mandrake (vivido pelo ator Nuno Leal Maia), que se apresenta:
> "Pode me chamar de Mandrake, baby"

> Na imagem, closes dos rostos dos personagens, sons de tiros, e na trilha sonora uma música de suspense, acompanhadas da voz off:
> "Chantagem e violência. Em cada rosto, um provável suspeito. Um perigoso jogo de interesses para descobrir um verdadeiro culpado". (Pinto, 2007).

Na esteira de reflexão de Pinto (2007) na segunda sequencia de imagens, dois homens se enfrentam, antecipando também um dos conflitos presentes no episódio, e uma música de suspense (guitarra) cria o clima da trama. Um dos personagens faz uma ameaça ao protagonista:

MÉIER – "Não se atreva, não se atreva com minha filha"

Na sequencia final da abertura, vê-se Mandrake com várias mulheres, acompanhado de uma voz off apresentando explicitamente o que o programa sugere ser o perfil do personagem:

Voz off - "Para um caso tão complicado, um homem cheio de truques e artimanhas'.

A abertura termina com o que virá a ser a vinheta de abertura e finalização dos episódios: uma cena de Mandrake / Nuno Leal Maia olhando para a câmera e piscando o olho. É importante registrar que todo o episódio segue, do ponto de vista narrativo, o padrão televisivo de um meganarrador que substitui a narração em primeira pessoa do conto. Essa vinheta de abertura é o único momento em que há uma quebra da "quarta parede"[4] e o personagem Mandrake olha para a câmera. Uma solução adotada por Euclydes Marinho e Roberto Farias, que não só visa o envolvimento do espectador, mas também sugere, ainda que timidamente, o ponto de vista do personagem.

Na releitura de Marinho em questão, do ponto de vista temporal da história, nota-se que houve um pequeno deslocamento relativo ao momento histórico do desenrolar da trama, para o tempo presente da narrativa televisiva: 1983. Isso pode ser notado pela inserção de jogos eletrônicos, em mais de uma cena, os quais só chegaram ao Brasil no início da década de 80. Mesmo com essa atualização

[4] A expressão "quarta parede", originária das artes cênicas, remete a uma divisória imaginária situada na frente do palco separando os atores da plateia, a qual observaria a cena de forma passiva. A quebra da "quarta parede", portanto, remeteria à ideia de interação da plateia com a ação dramática.

temporal, em 1983 ainda vivíamos um regime de ditadura, mesmo que já enfraquecida, havendo ainda, inclusive, necessidade de aprovação pela censura nacional para veiculação de qualquer programa televisivo. Como consequência, ainda era obrigatória a presença visual da tela inicial com a aprovação pelos órgãos federais de censura, indicando o horário e a faixa etária permitidos.

Refletindo sobre possíveis remodelações das questões moralizantes trazidas pelo autor, mesmo que Fonseca não enfoque diretamente em críticas ao sistema, como descrito, percebe-se, na adaptação, uma relativa atenuação da perspectiva crítica sugerida no conto. Por exemplo, o diálogo presente no conto, em que empresário Méier procura Mandrake para requerer seus serviços, acontece assim:

> "Eu sou Rodolfo Cavalcante Méier. Não sei se o senhor me conhece.
>
> Conheço. Tenho sua ficha.
>
> Minha ficha?
>
> Sim. Vi que ele olhava para o copo na minha mão. Quer um pouco de vinho Faísca?
>
> Não obrigado, disse ele, evasivo, vinho me dá dor de cabeça. Posso sentar?
>
> Fazendeiro, exportador, suplente de Senador por Alagoas, serviços prestados à revolução, eu disse.
>
> Irrelevantes, ele cortou, seco.
>
> Membro do Rotary Clube, eu disse de molecagem.
>
> Country Clube apenas.
>
> Um líder, um homem de bem, um patriota.
>
> Ele me olhou e disse firme, não brinque comigo.
>
> Não estou brincando. Também sou patriota. De maneira diferente. Por exemplo: não quero declarar guerra à Argentina.
>
> Também tenho sua ficha, ele me imitou. Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato.
>
> Ele falava como se fosse uma gravação, lembrava-me uma caixa de gargalhadas em que se dá corda e sai um som que não é humano, nem animal. Cavalcante Méier tinha dado corda nele mesmo, a corda que fazia a voz de fazendeiro falando com meeiro.
>
> Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, eu disse." (Fonseca, 2022 [1979]. p.79).

Esse diálogo está presente na adaptação televisiva, tendo sido deslocado espacialmente do cenário do apartamento do Mandrake para o escritório, com as seguintes modificações:

> "INT/DIA: Escritório de Mandrake
> MANDRAKE: Fazendeiro, exportador, suplente de Senador por Alagoas, serviços prestados à *Nação* (grifo nosso). Membro do Rotary Clube, um líder, um homem de bem, um patriota.
> MÉIER: não brinque comigo.
> MANDRAKE: Não estou brincando.
> MÉIER: Também tenho sua ficha: Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato.
> MANDRAKE: Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência". (Marinho, TV Globo, 1983).

Nesse diálogo, além da redução condizente com a agilidade exigida pelo entretenimento televisivo, houve a substituição do termo "revolução" por "nação" (conforme grifo), o que altera ligeiramente o sentido. É sabido que ambos os termos faziam parte do repertório do governo, já que no discurso oficial havia a divulgação de que as ações do governo eram para o bem da "nação", desvinculando os atos repressores como mantenedores de uma ditadura; ao mesmo tempo em que o termo "revolução" era usado também pelo estado, no lugar de "golpe". Ainda assim, a substituição do termo "revolução" por "nação" por parte da releitura televisiva, eliminaria qualquer questionamento sobre a utilização, ou não, do termo "revolução", e facilitaria a aprovação pelos órgãos de censura.

Além disso, é importante notar que, no conto, o uso por Fonseca da expressão "revolução", no lugar de "golpe", é condizente com o tom irônico do personagem Mandrake, como descrito na cena, sintomático de sua postura crítica amoral. O que pode ser notado pelo crescente tom sarcástico de Mandrake no diálogo: em resposta à expressão "revolução", o empresário responde com um "corte seco"; em seguida quando (o narrador) Mandrake afirma "Membro do Rotary Clube, eu disse de molecagem", recebe outro corte; até que ao chama-lo de "patriota", Mandrake ouve, de forma firme: "não brinque comigo". (Fonseca, 2022 [1979], p.79). Uma sutil ironia presente na literatura, com camadas de compreensão mais identificáveis por um leitor de segundo nível (Eco, 1996), a qual exigiria um

tratamento especial para ser veiculada televisiva da TV aberta, cuja linguagem não se caracteriza por um foco no pensamento crítico (Bourdieu, 1997). Importante notar que foi mantida a frase final de Mandrake: “Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência”. O que reforça, por parte da visão televisiva, os marcantes traços fonsequianos do personagem.

Um exemplo que reforça a amenização da visão crítica indiretamente presente no conto, referente ao momento histórico, está na transposição do seguinte trecho, presente no quarto bloco do programa: quando o sócio Wexler vai ao apartamento de Mandrake avisar que o delegado Pacheco está atrás dele. No conto, Mandrake segue investigando o caso, mesmo depois de ter sido dispensado por Méier; e temos:

> Acordei com o barulho da campainha da porta. Wexler.
>
> O que você andou arranjando? Sabe quem está atrás de você? O delegado Pacheco. Você agora anda metido com os comunas?
>
> Wexler contou que cedo, pela manhã, o delegado Pacheco havia aparecido no escritório me procurando. Pacheco era famoso no país inteiro.
>
> Ele quer que você vá à delegacia falar com ele.
>
> Eu não queria ir, mas Wexler me convenceu. Do Pacheco ninguém escapa, ele disse. Wexler foi comigo. Pacheco não nos fez esperar muito tempo. Era um homem gordo, de rosto agradável, não aparentava a maldade que a sua fama difundia.
>
> Suas atividades estão sendo investigadas, Pacheco disse, com ar sonolento.
>
> Não sei o que estou fazendo aqui, sou corrupto, não sou subversivo. Era outra piada.
>
> Você não é uma coisa nem outra, Pacheco disse com voz cansada, mas não seria difícil provar que é as duas coisas. Ele me olhou como um irmão mais velho olhando para o caçula traquinas.
>
> Um amigo me procurou para dizer que você o anda molestando. Pare com isso.
>
> Posso perguntar quem é o seu amigo? Molesto muita gente.
>
> Você sabe quem é. Deixe-o em paz, palhaço.
>
> Então já vamos, disse Wexler. O pai dele havia sido morto no progrom do gueto de Varsóvia em mil novecentos e quarenta e três, na frente dele, um menino de oito anos. Ele lia a cara das pessoas.

> Cuidado com aquele nazista, disse Wexler na rua. Afinal, em que embrulho você anda metido?
>
> Contei o caso Cavalcante Méier para ele. Wexler cuspiu com força no chão - ele não dizia nome feio, mas cuspia no chão quando ficava com raiva - e me agarrou com força no braço.
>
> Você não tem mais nada com o caso. Sai dessa. Esses nazistas! Outra cusparada. (Fonseca, 2022 [1979]. p.94-95).

O trecho do conto descrito acima pressupõe três ambientes para as cenas: o apartamento de Mandrake, a delegacia do delegado Pacheco, e depois um diálogo final entre Mandrake e o sócio na rua, após a conversa na delegacia.

Analisando cada cena separadamente, no programa de TV, temos a primeira cena da sequencia sofrendo uma alteração de cenário e passando a acontecer no escritório de Mandrake e Wexler, e não na casa de Mandrake como no conto, sendo que Wexler teve o nome alterado para Leon na adaptação. A cena acontece da seguinte forma:

> INT/DIA - Escritório de Mandrake
>
> LEON: Paulo, o que é que você é um doce metendo? Você sabe quem anda atrás de você? Passar pela sua cabeça que anda atrás de você? Claro que não sabe. O Delegado Pacheco. Agora diz pra mim: você é demitido com política? Você anda metido com comunas? Olha, o delegado Pacheco tem fama, você conhece!
>
> MANDRAKE: *Eu lá tenho saco para esquerdas, direitas ou diagonais revolucionárias? Oh Leon, eu sou maior alienado desse país, você sabe disso muito melhor do que eu!* (grifo nosso)
>
> LEON: Eu sei, mas ele quer falar com você, quer que você vá lá na delegacia!
>
> MANDRAKE: *Eu? Ele que se quiser que me ligue que me procure. Eu tenho mais o que fazer. Folgado esse cara.* (grifo nosso)
>
> LEON: Paulo, Paulo. Se você quiser eu vou com você do delegado Pacheco ninguém escapa. (Marinho, TV Globo, 1983).

É significativa para análise deste trabalho, a inserção da frase (grifada) em que Mandrake diz: “Eu lá tenho saco para esquerdas, direitas ou diagonais revolucionárias? Oh Leon, eu sou maior alienado desse país, você sabe disso muito melhor do que eu!”. No conto não existe essa frase, e nem o termo “alienado”,

adotado por Marinho. Na medida em que a função de meganarrador da história continua sendo do personagem, a informação de ser um "alienado" chega ao espectador como se fosse a visão não apenas dele próprio, mas da própria narrativa como um todo, ou seja, do discurso (Eco, 1994).

Faz-se, então, necessária uma observação atenta do termo usado, uma vez que ser "alienado" tanto sugere alguém ignorante sobre um assunto, como também pode ser lido como uma postura deliberada de não envolvimento com alguma causa. No caso de Mandrake, a segunda acepção seria condizente com sua postura de descrença geral, de negação à militância politica: não se envolver com política por não crer em qualquer valor moral das ideologias reinantes. Uma opção por estar alienado de um assunto, justamente por conhecê-lo bem, e não por ignorá-lo, como seria o caso da outra acepção do termo.

Mesmo sendo complexas as suposições a respeito da recepção de uma obra, tratando-se de um veículo de massa, pode-se supor que o termo "alienado" seria majoritariamente interpretado como ignorante, o que significaria que o próprio Mandrake estaria afirmando não se interessar política, por não ser conhecedor do assunto e/ou achá-lo pouco importante. Nesse caso, consequentemente, esta seria a visão do discurso da narrativa, o que, levando em conta a submissão à censura, seria conveniente para a aprovação do órgão. Vale refletir, no entanto, se, mais uma vez, nos deparamos com uma sofisticação de linguagem, nesse caso inserida por Euclydes Marinho, na adaptação. Pois embora possa parecer controversa a opção de Marinho, já que uma "ingênua ignorância" não seria um traço do personagem; essa opção permite ao leitor de segundo nível a compreensão de que Mandrake seria um alienado, por opção, em função de seu profundo conhecimento das entranhas da sociedade.

Sendo uma das principais características do personagem ser alguém que conhece a fundo a realidade da cidade e seus submundos, os meandros de todas as classes, ele próprio jamais se consideraria um ignorante. O que fica claro com a autodescrição de ser "Apenas um homem que perdeu a inocência" (Fonseca, 2022 [1979], p. 79). Como reflete Figueiredo, a mobilidade de Mandrake pelos vários "mundos" que compõem nossa realidade urbana, assim como o policial Raul, o e o escritor Gustavo Flávio, de Bufo e Spallanzani, faz dele parte de um grupo de profissionais que vivem num espaço oscilante entre as diversas camadas sociais,

ganham experiência de convivência diária com muitos pontos de vistas diferentes, justamente por deslizarem “entre os extremos, como os advogados, os policiais e os escritores” (p. 22). E segue Figueiredo:

> a mobilidade destes últimos é decorrente do trabalho com o imaginário que lhes permite a experiência do desdobramento em múltiplos "outros” (...). A maior liberdade de movimentos, que lhes é característica, no entanto, aumenta ainda mais o sentimento de vazio, como vemos no conto "Dia dos Namorados" (Feliz Ano Novo), no qual Mandrake declara: "Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários. (Figueiredo, 2003, p.22).

Sendo assim, embora tenha havido a inserção das frases mencionadas, a marcas de autoria de Fonseca não foram significativamente descaracterizadas, mesmo com certa amenização crítica. A sequencia da cena seguinte acontece da seguinte forma:

> INT/DIA – Delegacia do delegado Pacheco
> DEL. PACHECO - As suas atividades estão sendo investigadas, Dr. Paulo Mendes.
> MANDRAKE - Eu não sei o que eu estou fazendo aqui, eu não sou subversivo, eu sou corrupto.
> DEL. PACHECO - Você não é uma coisa nem outra, mas não é difícil provar que você é as duas coisas ao mesmo tempo. Meu amigo me procurou para dizer que você o está incomodando, para com isso Paulo!
> MANDRAKE: posso saber quem é o seu amigo?
> *Reação de espanto de Leon com a pergunta de Mandrake, dando um riso sem graça, o que torna a reação do Mandrake infantilizada (comentário nosso)*
> MANDRAKE: Eu incomodo muita gente.
> DELEGADO: Você sabe quem é. Deixe em paz, o palhaço.
> *Leon Se adianta, constrangido, enquanto o delegado abre a porta (comentário nosso)*
> LEON: a gente já está de saída né Paulo? (Marinho/Globo, 1983).

Essa sequencia foi mantida como está no conto, notando-se apenas por parte da direção a opção de reforçar a ideia de que Leon enxerga algo que Mandrake não percebe, na medida em que, na cena realizada, Leon por duas vezes tem reações sugerindo um tom de irresponsabilidade, ou provocação, na postura do advogado.

Esse reforço não chega a descaracterizar a figura de Mandrake, que tem um tom provocativo, apenas sugerindo uma composição mais jovial, menos sombria, como seria característico de seu universo na literatura, traço do romance negro.

Na cena seguinte da sequencia, entre Mandrake e seu sócio, foi feita a alteração mais significativa, na supressão da expressão "nazista" na menção de Wexler/Leon ao delegado Pacheco. Nesse caso, mesmo com o enfraquecimento do regime ditatorial e diminuição da censura na década de 80, a descrição certamente seria proibida pela censura. No conto, a cena termina com "Você não tem mais nada com o caso. Sai dessa. Esses nazistas! Outra cusparada." (Fonseca, 1979). Dessa sequencia final da cena, permaneceu apenas uma pequena cena, onde Leon pede a Mandrake que se afaste do caso:

> INT/DIA - Escritório de Mandrake
> LEON: Você não tem mais nada haver com os Cavalcanti Méier! Sai dessa. Cuidado com o Pacheco! (Marinho/Globo, 1983).

Na narrativa em primeira pessoa do conto, mesmo não havendo uma crítica social e política direta, há uma visão clara de haver corrupção e violência generalizadas da sociedade, como já mencionado da inspiração nos detetives do Romance Noir, e de uma "não inocência" do personagem em relação a isso, embora esse assunto não seja abordado diretamente por Mandrake. No caso do programa de TV, esse traço principal é mantido, acrescido de um reforço no tom *bon vivan* do personagem, com referências que remetem a uma maior irreverência, como por exemplo na cena em que Leon critica Mandrake por ele gostar de jogos eletrônicos. Uma menção inventada por Marinho, uma vez que as referencias às preferencias de Mandrake no jogo remetem ao xadrez, o que aparece várias vezes no conto, além de em várias outras obras. Na fala criada por Marinho:

> LEON: Você gosta mesmo desses brinquedinhos eletrônicos né! *(Mandrake brinca com algo eletrônico, ao lado do tabuleiro de xadrez)* Você não se sente meio infantil, não? Claro que não, também com esse apelido!

> MANDRAKE: Eu sou um homem do meu tempo, contemporâneo. Não sou que nem você que parou na segunda guerra mundial! (Marinho/Globo, 1983).

Nesse caso, além de trocar o xadrez pelo jogo eletrônico, Mandrake relativizaria o excesso de peso que Leon daria, ainda na ocasião, à perda de familiares sob o genocídio do holocausto nazista. E por fim, ainda há uma menção de Leon ao apelido "Mandrake" como piada, como algo infantil, enquanto que a inspiração para o nome seria uma menção ao personagem ilusionista dos quadrinhos. Como descreve Figueiredo, a respeito do personagem:

> MANDRAKE — que nos remete para o mágico da história em quadrinhos, criada por Lec Falk e Phil Davis. O Mandrake dos quadrinhos era um mestre da prestidigitação, um hipnotizador e ilusionista. Como lembra Umberto Eco, "com uns simples gesto, fixando o adversário nos olhos, ele o obriga a ver situações inexistentes, a trocar o revólver que empunha por uma banana". Trata-se de um mestre da persuasão, dos artifícios diabólicos. (Figueiredo, 2003, p. 46).

Essas opções de Marinho trazem uma maior leveza ao universo da obra no tratamento televisivo, sem anular os traços principais de amoralidade e deslizamento pelas verdades, que continuam presentes nas soluções televisivas, incluindo a interpretação de Nuno Leal Maia como Mandrake.

Um dado final relativo ao caráter de relativismo de valores é a opção do programa de vincular um comentário feito por Mandrake durante uma partida de xadrez com Berta à ideia de ele estar bêbado. No conto Fonseca escreve:

> Tua cara não está boa, disse Berta ao chegar.
>
> Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos.
>
> Coloquei a garrafa de vinho Faísca ao lado do tabuleiro.
>
> Começamos a jogar. Ela abriu com a Ruy Lopes, como tínhamos combinado.
>
> No décimo quinto lance minha situação era difícil.
>
> O que está acontecendo? Por que você não usou a defesa Steinitz pra deixar a coluna do Rei aberta para a Torre? Ou a

> defesa Tchigorin, desenvolvendo o flanco da Dama? Você não pode ficar inerte assim ante uma Ruy Lopes.
>
> Olha Berta, Bertinha, Bertonga, Bertete, Bertíssima, Bertérrima, Bertinhazinha, Bertinhona, Bebê.
>
> Você está bêbado, disse Berta.
>
> Estou.
>
> Não jogamos mais. (Fonseca, 2022 [1979]. p.96).

No entanto na adaptação de Marinho a cena, foi bastante reduzida, resultando em:

> INT/NOITE – Apartamento de Berta.
>
> BERTA: Por que você não usou a defesa Steinitz pra deixar a coluna do Rei aberta para a Torre? Tua cara não está boa!
>
> MANDRAKE: Claro que minha cara não tá boa! Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou quando eu tinha dezoito anos; antes eu era um só, depois tornei vários!
>
> BERTA: Você está bêbado
>
> MANDRAKE: Estou.
>
> BERTA: Então Vamos parar por aqui não acho graça nenhuma em vencer de um bêbado!". (Marinho/Globo, 1983).

Esse corte pode ser visto apenas como uma opção para tornar a cena mais ágil, e se adequar ao tempo requerido para cada bloco do episódio para a TV, o que seria comum, e que é identificado por Bourdieu (1997) como traço da TV, onde a "limitação do tempo impõe ao discurso restrições" (p.10). No entanto, cabe a reflexão sobre a mudança, ou amenização, do discurso (Eco, 1994)) amoralizante que acaba sendo operado na cena. No conto, essa auto definição de ele ter "se tornado muitos, depois dos dezoito anos", parece exemplar da essência do personagem, em sua livre circulação por todos os meandros da sociedade, sempre se adaptando aos meios diversos, com seus "disfarces", como o personagem mágico no qual seu apelido é inspirado. Como descreve Figueiredo, a respeito do personagem:

> Ou seja, ao invés de ser identificado pelo nome do representante, na terra, da verdade divina, o personagem é reconhecido como um prestidigitador: "Mandrake makes a gesture" é a frase sempre repetida na história em quadrinhos, cujo herói se defende através de truques ilusionistas". (Figueiredo, 2003, p. 22).

No conto, depois de mencionar a frase, são várias as ações que acontecem, antes de Berta dizer que ele está bêbado: “Coloquei a garrafa de vinho Faísca ao lado do tabuleiro” e só depois ele afirma “Começamos a jogar. Ela abriu com a Ruy Lopes, como tínhamos combinado.” Na frase seguinte: “No décimo quinto lance minha situação era difícil”. Sendo assim, embora não haja menção detalhada sobre o tempo exato dos acontecimentos, há sugestão clara de passagem de tempo, e nenhum indício de que ele tenha dito a frase inicial embriagado. A opção do roteiro pela frase ser dita pelo advogado em situação de relativa embriaguez diminui a força do que é dito, o que nesse caso, ameniza no personagem, e na trama, um viés de complexidade filosófica característico de Fonseca, e do gênero Noir com o qual o personagem se alinha.

Quanto a esse exemplo de possível amenização de traços amorais, assim como nos identificados anteriormente – a relação com a conjuntura política, a opção pelo termo “alienado”, a supressão da expressão “nazista”, e certa jovialidade e leveza no tratamento geral - cabe ainda refletir em que medida se pode identificar, em 1983, uma conjuntura em que a “censura interna” característica da televisão, como veículo industrial de entretenimento, na acepção de Bourdieu (1997), não seria tão, ou mais, significativa do que a censura oficial estatal decorrente do momento político, dos últimos anos da ditadura.

Em 1983, a TV Globo já havia exibido em sua grade televisiva obras com viés crítico bastante explícito, como a novela “O Bem Amado” de Dias Gomes, de 1980, com grande sucesso. Vale lembrar, que a produção dramatúrgica de autores como Dias Gomes, assim como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, já haviam trazido um questionamento social e político para a TV, sendo ambos autores reconhecidamente oriundos de um teatro social e politicamente combativo dos anos ’60. Por exemplo, a novela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes, censurada em 1965, viria ao ar na TV Globo em 1985, apenas dois anos depois desta Quarta Nobre. Nesse sentido, nota-se, crescentemente ao longo da década anterior, uma relativa liberdade criativa de alguns autores da emissora, mesmo levando em conta a estreita ligação da emissora com o governo militar desde os anos ’60. Sendo assim, ainda que houvesse a conjuntura social de um estado não democrático, a TV Globo já havia se tornado uma potência nacional do entretenimento, o que traz o

fortalecimento interno de um conjunto de regras e censuras características deste mercado, acentuado pela hegemonia da emissora que envolvia todas as fatias de público.

Na visão de Bourdieu (1997), A televisão, e a imprensa como um todo, são considerados como potentes instrumentos de "manutenção da ordem simbólica" (p. 14), tendo a TV uma posição de protagonismo nas lutas políticas, já que, segundo o autor, um dos traços centrais da política — senão o traço central — é a disputa pela imposição de representações do mundo social (p. 22). Reflete Bourdieu, no trecho “Uma censura invisível” na obra “Sobre a Televisão” (1997):

> Mas volto ao essencial: afirmei ao começar que o acesso à televisão tem como contrapartida uma formidável censura, uma perda de autonomia ligada, entre outras coisas, ao fato de que o assunto é imposto, de que as condições da comunicação são impostas e, sobretudo, de que a limitação do tempo impõe ao discurso restrições tais que é pouco provável que alguma coisa possa ser dita.(p.10).

Partindo-se da ideia de que o conto (Paradizzo, 2011), apresenta o advogado envolvido com a investigação de um assassinato, mas dá pistas de que seus principais objetos temáticos não são o assassinato nem as motivações do crime; na TV temos um programa de entretenimento, que mantem essencialmente os traços do autor, principalmente na história e no enredo, com relativa alteração no discurso:

Mesmo partindo das já mencionadas ideias de Bourdieu sobre as “censuras econômicas”, onde “o que se exerce sobre a televisão é a pressão econômica.” (1997, p.16), reforçando sua ideia sobre pouco espaço que a televisão concederia ao pensamento crítico, o programa Quarta Nobre Mandrake ainda pode ser visto como uma exceção na grade televisiva, dentro de uma programação que tinha como carro chefe as novelas e os programas de entretenimento. Apoiado no prestígio literário de Fonseca, como acontecia com outros autores trazidos no mesmo programa, mesmo com uma relativa alteração de traços fonsequianos, este exemplo ainda pode figurar como um produto televisivo com maior caráter artístico, inseridas no *mainstream,* mesmo em um momento histórico em que ainda era necessária aprovação pelos órgãos de censura.

4. Lúcia McCartney, 1969

4.1 O livro Lúcia McCartney

Em fins do ano de 1969 foi lançada a terceira coletânea de contos de Rubem Fonseca: “Lúcia McCartney”. Tendo sido preliminarmente intitulada de “Ficção e Não” em 1967 (Olivé Editor), a obra posteriormente ganharia o nome definitivo, retirado de um dos contos mais marcantes da carreira do autor, e sendo então lançado pela editora Francisco Alves. O jornalista Sérgio Augusto, responsável pela coordenação da reedição da obra do autor pela editora Agir, em 2009, em seu posfácio, então inédito, reafirma que o livro havia tido uma recepção bombástica na imprensa diária e semanal quando de seu lançamento. Resumindo o início da carreira do escritor, o jornalista relembra que em 1963, seu primeiro livro, a coletânea de contos “Os prisioneiros”, foi imediatamente reconhecida pela crítica como a obra mais criativa da literatura brasileira em muitos anos. O livro seguinte, a segunda coletânea de contos “A coleira do cão”, dois anos depois, havia sido a “prova definitiva de que a ficção urbana encontrara seu mais audacioso e incisivo cronista” (Augusto, 2009). A terceira coletânea, “Lúcia McCartney”, tornou-se um best-seller e ganhou o maior prêmio para narrativas curtas do país, já sendo então considerado por muitos o maior contista brasileiro.

Por ocasião da pesquisa para essa reedição da obra de Fonseca, Sérgio Augusto, nome reconhecido no jornalismo cultural brasileiro desde os anos 1960, além de amigo pessoal do autor, montou um arremedo de “fortuna crítica”, reunindo resenhas e ensaios de seus guardados pessoais e dos arquivos de Fonseca. Nos comentários críticos publicados na imprensa sobre o livro de 1969, contidos nesse apanhado e reunidos nesse posfácio, já é possível identificar, além da importância para a nossa literatura, os traços característicos referentes à amoralidade e ao relativismo de valores da obra do autor, aliados à questão do ponto de vista, focos abordados nesta pesquisa.

Partindo da pesquisa de Augusto (2009), no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, o escritor Sérgio Sant'Anna afirmou "É o mais importante livro de ficção brasileira dos últimos anos", ainda complementando que "dificilmente se encontrará um contista com universo tão abrangente", com atenção à riqueza do universo temático de Rubem, que, sempre de forma inventiva, mas sem formalismos estéreis, estaria "atento para todas as coisas do mundo (..) (com) um olhar extremamente penetrante" (Sant'Anna, 1969 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 229).

Aliando a questão dos questionamentos dos valores ocidentais à inovação estética, para o crítico e escritor Fábio Lucas, que também ganhara o Prêmio Jabuti em 1970 pelo livro "O Caráter Social da Literatura Brasileira", Fonseca havia "ferido de morte a técnica narrativa convencional, com sua prosa nervosa e sua linguagem sintética, inventando novos sons, inovando sintática e estilisticamente, exprimindo-se por meio de elipses, criando novos signos, organizando uma semiologia própria". Em suma, segundo o crítico, o livro consiste de "Um poliedro de valores em crise" (Lucas, 1969) e ainda complementa: "o ódio grita, o masoquismo aparece, o incesto e a homossexualidade se disfarçam ou se exibem aqui e ali" (Lucas, 1969 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 229-230). Em crítica, publicada no Jornal do Brasil, Fábio Lucas comenta:

> A maior virtude do contista parece-nos ser a insatisfação. Insatisfeito com a estrutura usual do gênero, com a forma comum de expressão, com a temática habitual, filosoficamente insatisfeito com o ser humano e consigo próprio, Rubem Fonseca demonstra que a inquietação constitui forma auxiliar da glória. Juntou a ela talento e artesanato e deu-nos 19 contos e estudos: Lúcia McCartney. Na verdade, reduzindo o enredo ou a situação a um instante, um desencontro, uma emoção, por quatro vezes fere de morte a técnica narrativa convencional – realiza estudos. (Lucas, 1969).

Ainda envolvendo a questão da violência urbana, traço marcante de Fonseca, Hélio Pólvora, do Jornal do Brasil, que afirma que o Fonseca "colhe o homem contemporâneo em todos os seus apocalipses" e ainda identificando certa visão premonitória em relação ao caos social urbano brasileiro que se tornaria evidente nas décadas seguintes, complementa que esse homem se mostra

“desenraizado geograficamente, varrido por mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas inteiramente em todas as suas consequências” (Pólvora, 1969 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 230).

No Jornal da Tarde, Leo Gilson Ribeiro resenhou, ainda incorporando a questão da tecnologia, que de forma crescente aparece na obra de Fonseca mostrando a presença dos meios de comunicação como determinantes da consolidação dos valores consumistas do mundo contemporâneo, identificando no livro as "audaciosas inovações estilísticas" do contista e a "maneira angustiada" como em suas histórias são tratados os "problemas que afligem o homem na era tecnológica, cercado de terror e guerras por quase todos os lados." "(Ribeiro, 1969 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 290,231).

O Livro Lúcia McCartney é um livro-chave para compreendermos a literatura brasileira, particularmente do fim dos anos 60 e início dos 70, segundo Luiz Diniz (2010), e nos propõe uma reflexão sobre “os traços literários do pensamento moderno, seus valores e suas formulações estéticas, como a inovação e a ruptura, comentadas e questionadas no interior de sua própria estrutura narrativa.” (Diniz, 2010, p.99).

Comentando sobre os livros de contos do autor das primeiras décadas de sua produção, nos quais surgem as obras do recorte desta pesquisa, Vera Figueiredo (2003) identifica os mesmos como caracterizados pelo relato seco, a frase curta, a objetividade quase jornalística do estilo. Na visão da pesquisadora essas obras iniciais “partiam de fragmentos da vida urbana, compondo uma espécie de painel descontínuo que, no contexto político da época, contrapunha-se à imagem harmônica do país, construída pelas narrativas do poder” (Figueiredo, 2003, p. 35)

Em contraponto com algumas correntes artísticas, como a dos hiper-realistas (muitas vezes relacionados à obra de Fonseca) onde o “cotidiano do homem comum pôde, em alguma dimensão, expressar um certo otimismo, decorrente da esperança num humanismo tecnológico” (p. 35), o mesmo não acontecia com a abordagem fonsequiana do cotidiano urbano. Em sua ficção, a arte se reencontra com o espaço urbano moderno,

> “através de "flashes fotográficos", mas não há aí nenhum resquício de uma postura utópica: o olho equipado pode ter recursos que nos permitem ir além das limitações do olho nu, mas

> nem por isso elimina a subjetividade ou permite atingir uma verdade última. (Figueiredo, 2003, p. 35).

Do ponto de lista literário, os contos são construídos com um viés de dissolução da historicidade moderna, por meio uma narrativa híbrida, contaminada e temporalmente conotada em fragmentos. Seguindo as ideias do professor e pesquisador Luiz Diniz (2010), o livro, em sua estrutura narrativa e temática, traz à tona reflexões sobre o canônico e o não canônico (na literatura), sobre a questão dos gêneros literários e importância das vanguardas, recorrendo explicitamente a diversas referências e gêneros literários na estratégia discursiva utilizada pela articulação dos personagens. Pela percepção de Diniz sobre o livro:

> Nada mais distante, portanto, das visões utópicas dos modernistas que Lucia McCartney (livro). As perspectivas utópicas confrontam-se a cada instante na desrealização de sentidos pelo embate com o cotidiano, dando lugar a uma distópica e banalizante vida encadeada de fatos igualmente banalizantes. Talvez a recorrência ao literário sugira algo como: não há personagens nesse livro, o que há são signos linguísticos que, na ordem do discurso, são fetichizados sob a forma de mercadorias. (Diniz, 2010, p.97).

Tendo suas características, de realismo e narração em primeira pessoa, construídas em uma lógica não linear, a obra sugere a substituição da imagem de totalidade na narrativa, por "uma história em que aponta a objetivação descontínua de momentos de uma existência esquizofrênica e atemporal, em flagrante contraste com certa história da literatura de cunho moderno" (Diniz, 2010, p.92,93).

Sobre o livro Lúcia McCartney, Vera Figueiredo reflete que a violência fonsequiana está diretamente ligada ao recorte que a linguagem faz da realidade; um recorte sempre arbitrário, imposto a partir de um determinado ponto de vista. Em função dessa construção estética "a cultura do consumo, através da mídia, entra nas casas impondo seus valores, redefinindo inclusive as bases das relações afetivas" (2003, p.39) Segundo Figueiredo:

> Nas narrativas reunidas nesta obra, a violência, decorrente das várias formas de poder que os homens buscam exercer sobre os demais, torna impossível uma comunicação real entre as pessoas,

> uma relação que fosse configurada pela troca, pelo intercâmbio de experiências. (Figueiredo, 2003, p. 39).

A descrita situação de intransitividade nas relações está claramente presente no conto que dá título ao livro, que narra a história de uma prostituta envolvida amorosamente com um cliente burguês. Como parte do mesmo livro, e seguindo o exemplo de “Lúcia McCartney”, o narrador de "Correndo atrás de Godfrey" ao final escreve uma carta para alguém que havia procurado incansavelmente, mas que não sabe o endereço para que a carta possa ser enviada. Segundo Figueiredo, “quando as pessoas se encontram, apesar de protegidas por vidros blindados, como em "O quarto selo", o resultado pode ser a morte de uma delas. A mesma solidão encontramos também no conto "Desempenho"” (2003, p. 38). Nesse conto, a partir do ponto de vista de um dos lutadores de uma luta de vale-tudo, o leitor acompanha o crescimento, no desenrolar do embate, do desespero solitário do lutador diante da possibilidade de derrota, que eliminaria todas as suas esperanças de melhoria de vida.

No livro de 1969, Fonseca mostra, segundo Figueiredo, a solidão como marca da vida contemporânea, indiferentemente à classe social. Isolamento decorrente da absoluta “dificuldade de comunicação efetiva com o outro, já que as relações humanas acabam se realizando segundo a mesma lei que rege a comunicação de massa, ou seja, a absolutização de uma palavra sob a máscara formal da troca” (2003, p.39). O que pode ser corroborado pelo exemplo do personagem narrador de "A matéria do sonho" que será estimulado a ter, como primeira parceira amorosa, Gretchen, uma boneca inflável, que, para seu transtorno, em determinado momento, precisa ser substituída por outra, chamada Cláudia:

> "Cláudia era linda. Enquanto comíamos, o Dr, R. disse: vinil quando arrebenta adeus. Depois foi até a cama e disse: vou levar Gretchen comigo, vê se esquece dela. No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre e desinflada Gretchen”. (Fonseca, 2009 [1969], p. 168).

A ideia do ser humano como algo que é consumido até o último suspiro, como a boneca que tem que ser substituída, aparece também no mencionado conto "Desempenho" em que Fonseca coloca o leitor dentro do ringue, vivenciando junto

ao lutador as reações do público cada vez que este é golpeado, o que vai aumentando sua revolta contra aquela plateia que o despreza por estar perdendo, “desinflando”. Segundo Figueiredo “A expressão "pobre e desinflada Gretchen" se aplicaria a vários personagens da obra, que, depois de "consumidos" como se fossem mercadoria, são colocados de lado” (Figueiredo, 2003, p. 39). Uma crítica social feroz à coisificação do ser humano, fortalecida a partir de opção estética de Fonseca pelo recorte do ponto de vista, que reforça a questão da relativização de valores, alvo desta pesquisa. Ainda se referindo à expressão da pobre boneca, um “produto de consumo” descartado depois do uso, segue Figueiredo:

> O mesmo se pode dizer por exemplo, Lúcia McCartney quando José Roberto se cansa dos prazeres que ela lhe oferece ou o lutador de vale-tudo vencido e vaiado pela plateia, ou ainda a própria literatura, palavra que nos chega também "embrulhada" em papel, que circula a esmo, apartada de um corpo vivo. (p.39).

4.2 O conto Lúcia McCartney

O conto Lúcia McCartney, que narra a história de uma prostituta da Zona Sul carioca, fã de Paul McCartney, que se envolve com um cliente mais velho, é considerado por muitos o relato mais inventivo do livro, segundo o jornalista Sérgio Augusto, em seu posfácio da edição de 2009. Na opinião de Sérgio Sant'Anna "nunca um conto foi tão representativo de uma época e nunca o famigerado duelo forma-conteúdo conheceu equilíbrio semelhante" (Sant'Anna, 1969 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 229).

Na descrição de Sergio Augusto, é Lúcia “quem narra sua própria história, entrecortada por diálogos de verdade e diálogos inventados (mas possíveis), sonhos autênticos e imaginados, impressões subjetivas, cartas, telefonemas, num jogo fascinante de truques e opções formais” (Augusto, 2009 *apud* Fonseca, 2009 [1969], p. 230).

A trajetória da prostituta de classe média, que goza da vida boêmia do Rio de Janeiro e mora na zona sul da cidade, à custa de seus programas, nos é fragmentadamente apresentada, desde seus primeiros encontros com José Roberto,

incluindo seu envolvimento com ele e o desespero pela não reciprocidade, até a mudança para casa de um casal de tios, em São Paulo.

Formalmente, o conto reúne magistralmente as marcas do autor: uma linguagem seca, um ritmo narrativo acelerado, diálogos pouco convencionais, a mistura de idiomas e referências literárias e muito humor negro. Segundo Luiz Diniz (2010), Excelente exemplo das características fonsequianas de fragmentação na linguagem, recorrência ao excesso referencial, o conto "produz como efeito uma intertextualidade potencialmente exacerbada, conduzindo-nos a um universo denso, multiforme e estruturado por múltiplas semioses" (Diniz, 2010, p.9).

Sendo estruturado em oito capítulos narrados em primeira pessoa, o conto nos remete imediatamente a um diário, ou caderno de anotações, da personagem. A específica dicção realista de Fonseca, em seus deslizamentos de pontos de vista, que, conforme observou Figueiredo (2020), comporiam o ambiente urbano em diversas visões do real (no livro, por exemplo), é uma primeira característica marcante a ser considerada. Tem-se apenas o ponto de vista de Lucia, durante toda a obra, o que necessariamente resulta em que todas as informações, e percepções, que o leitor tenha terão passado pelo olhar de Lúcia. Uma constatação que parece óbvia, mas que está no cerne da questão de relativismo de valores em função dos explícitos pontos de vista da obra do autor.

O "mundo" de Lúcia nos é apresentado a partir do que Lúcia escreveu em seu diário, que é composto por textos em prosa, por diálogos inventados e verdadeiros, assim intitulados, que nos chegam por meio de lista de itens, com títulos em grifo, e marcações gráficas, compondo a marca de singularidade estética do autor, já mencionada (Sant'anna, 1969). Será por meio do que está dito, e pelo que o leitor completa em sua percepção, e também sobre o que se conjectura sobre o que não está dito explicitamente, que se pode entrar, ou co-criar, o mundo de Lúcia.

Como afirma Fábio Lucas, Fonseca "com sua prosa nervosa e sua linguagem sintética, inventando novos sons, inovando sintática e estilisticamente, exprimindo-se por meio de elipses, criando novos signos, organizando uma semiologia própria" (Lucas, 1969).

A história

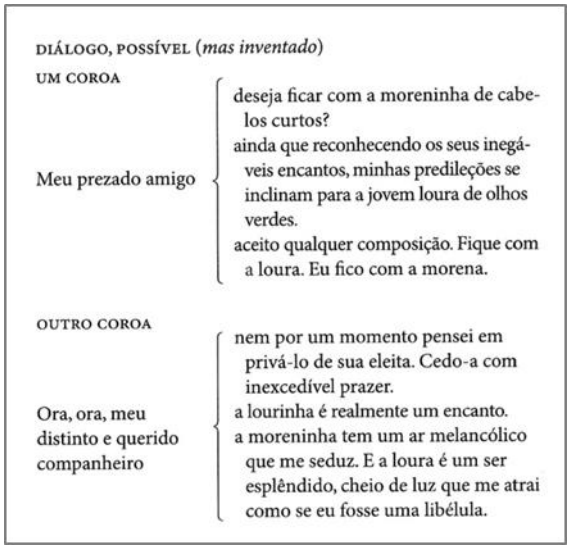
Observando a obra, primeiramente, do ponto de vista da história, da fábula (Eco, 1996), capítulo a capítulo, com a intenção de definir os blocos sugeridos no conto, temos nos dois primeiros capítulos a apresentação do dia-a-dia de Lúcia.

No primeiro capítulo Lúcia começa a falar de si, onde se entende que é prostituta e apresenta: Isa, dona da casa onde mora, prostituta de meia idade; Renê, que agencia seus programas; e sua turma e locais frequentes como praia e boate:

> Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança. (...)
> Primeiro, ela não era casada com o marido dela. Segundo, acho que eles não se gostavam muito: Isa de vez em quando fazia programa, e ele sumia durante dias(...)
> O Renê me telefona pra fazer um programa de noite. Eu digo que está bem. Tomo nota do endereço. (...)
> Na praia está toda a turma. (...) Combinam ir pro Zum Zum (...) Dois já dormiram comigo, mas só dois. (...) a gente brinca se diverte e pronto. (Fonseca, 2009 [1969], p.21, 22).

No segundo capítulo Lúcia descreve o programa, no prostíbulo onde mora, marcado pelo Renê, onde ela conhece José Roberto, sendo todos coroas. Cria um diálogo imaginário que intitula “diálogo, possível (mas inventado)”, que teria acontecido entre os coroas na demorada escolha de cada um por uma prostituta - em tópicos, como uma lista de falas, separadas por cada personagem, como perguntas e respostas, em um diagrama de colchetes:

Figura 1 - Diagrama de colchetes



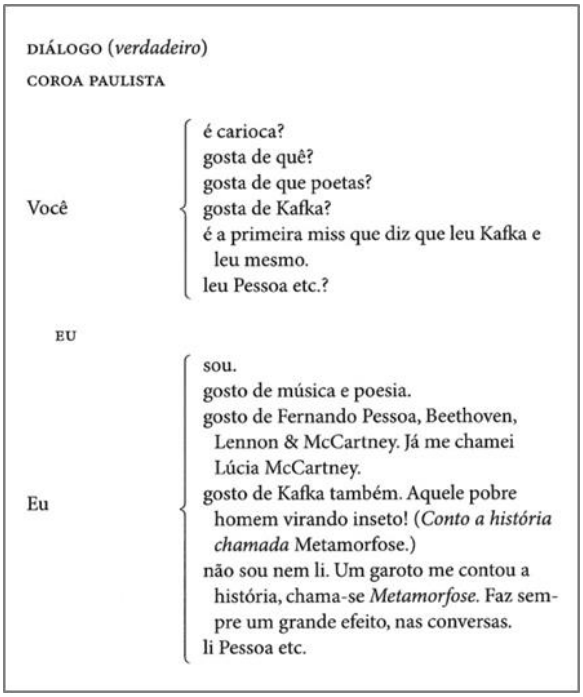
Fonte: Fonseca 2009 [1969], p.22

Após afirmar que três são cariocas, e um paulista, e que não gosta de paulistas porque "são todos ignorantes e brutos e acham que resolvem tudo com dinheiro", refere-se ao paulista (José Roberto):

> Torço para o paulista não me escolher. Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo. Mas não enfio, até rio para ele, um riso de garota tímida que eu sei fazer. fazer. Os cariocas estão divertindo o paulista, sem subserviência, devem ser todos do mesmo nível. (Fonseca2009 [1969], p.23).

Em seguida, dispõe também em tópicos o que intitula "diálogo (verdadeiro)", com o coroa paulista, que a escolhe, seguindo a mesma estrutura estética anterior. Nesse "diálogo" confessa que já se "chamou" Lúcia McCartney, apresentando seu nome ao leitor, coincidente com o título do conto, o que reforça a ideia de diário, ou de depoimentos pessoais, como cartas etc., como principal traço da estrutura de capítulos apresentada por Fonseca.

Figura 2 - Diagrama de colchetes



Fonte: Fonseca 2009 [1969], p.23.

Uma vez no quarto com José Roberto, depois deste dizer-lhe "que não está com vontade de fazer nada" (p.24), ele vai se aproximando e iniciando o ato sexual com Lúcia, sempre dizendo "eu não quero fazer isso". Ela o descreve inicialmente como "meio distraído, meio cansado, meio desinteressado". Mais tarde, na boate com os amigos ela pensa "no coroa", refletindo "O que será que ele faz?" (p.24).

No terceiro capítulo, Lúcia acorda no dia seguinte à sua primeira noite com José Roberto, reforçando, em sua conversa com Isa, que adora dormir até tarde, além de ir à praia e à boate, a o que Isa rechaça, orientando-a a "mudar de vida" e "pensar no futuro". Após ouvir de Lúcia que "o futuro não interessa", Isa menciona que José Roberto telefonou. Depois temos um diálogo com o título "telefonema" em que José Roberto liga dizendo marcando um encontro em sua casa.

Nesses três primeiros capítulos temos uma apresentação do universo de Lúcia, de seu mundo ordinário, seu dia-a-dia, apenas com a menção do interesse da moça pelo coroa paulista, apenas como indício de possível alteração dessa realidade, não ainda significando uma relação entre eles, sendo, portanto, uma situação que ainda pode ser considerada como do dia-a-dia dela, sem alterações significativas.

Do ponto de vista da história / fábula (Eco, 1996), no universo que nos é apresentado da personagem, já se percebe seu comportamento alinhado com alguns conceitos comportamentais da época, fim dos anos 60. Há várias referências, como a menção aos Beatles, ligado ao próprio codinome da personagem, a vida boêmia e sua ideia de que "o futuro não interessa", uma visão *anti-stablishment* na menção de os "paulistas são todos ignorantes e brutos e acham que resolvem tudo com dinheiro". Dá-se uma primeira e fundamental identificação da personagem, que "se vê" identificada com a juventude da contracultura, que optava por um tipo de vida alternativo.

No quarto capítulo do conto se dá o primeiro acontecimento que irá desencadear o conflito principal do conto: o segundo "programa" do casal, na visão de Lúcia é o primeiro encontro "romântico" com José Roberto, o que pode ser considerado um rompimento da rotina da prostituta da zona sul. Essa visão romantizada de Lúcia, que se estenderá do quarto ao sétimo capítulo, pode ser percebida em vários momentos das descrições. José Roberto a recebe em seu apartamento, parecendo um pouco constrangido, mas deixando claro que já saiu com outras garotas de programa, e serve-lhe bebidas. Lucia acha um bilhete de outra mulher, Sueli, e joga fora, em seguida ela fala do cheiro do Mar:

> (..) Pego o bilhete, faço uma bolinha com ele e jogo pela janela. A noite está muito escura, eu não vejo o mar, mas sinto o seu cheiro. De noite o mar tem um cheiro diferente, o mar muda de cheiro varias vexes por dia.
>
> "Pra você"', Jose Roberto me da um vidro de perfume. Joy. Adoro perfume. Passo um pouco no braço. "Você quer ouvir música?" Ele me leva a um quarto, onde há um gravador imenso (...). (Fonseca, 2009 [1969], p.27).

Vários são os indícios de uma visão romantizada da personagem em relação ao seu cliente. Ele a coloca, então, para ouvir Beatles, alto, no fone de ouvido, o que a leva a pensar que isso deve acontecer com "outras garotas". Nessa descrição, o autor intitula "cena (subjetiva)" o que seria uma cena imaginada por Lúcia até tirar os fones de ouvido. Em seguida um título "cena (verdadeira)", onde também em forma de diálogo teatral, ele esclarece que isso já aconteceu com outras garotas sim, que são muitas, e que Sueli era uma amiga. Mesmo que as respostas do cliente

sejam bem diferentes das imaginadas pela prostituta – pelo esquema gráfico fonsequiano de colchetes de nos contar o que se passa com ela - Lúcia permanece com uma postura sentimental. Ela chega a dizer que faria comida para ele se soubesse cozinhar "fazia comida pra você. Eu queria ficar aqui." (p. 29) Em seguida Lúcia faz uma descrição de fundamental importância para a compreensão do leitor de que – em sua visão - ela já se vê envolvida com o cliente, como uma amante, não mais como uma prostituta contratada:

> Dois garçons chegam com travessas, baldes de gelo, garrafas. Que comida! "Estou no maior pilequinho:' "Então você para um pouco, pois o que nós vamos fazer agora deve ser feito em plena consciência." José Roberto me leva para o quarto.
> Eu era chamada de Graveto:' "O graveto mais lindo do mundo", diz ele, me beijando. Eu vou toda pra ele, me entrego, me dou, ele está dentro de mim, eu rezo pra demorar bastante, peço "demora bastante! muito! não acabar, ele me põe doidona, me derrete e meu coração fica batendo no peito, na garganta, na barriga, que-bom, que-bom, que-bom, que-bom, que-bom!". (ibid., p.29).

No fim do capítulo, claramente interessada pelo cliente, após questionar o agenciador/cafetão Renê, ela expressa que estaria gamada!

Faz-se relevante na análise sobre a relativização das questões que envolvem a moralidade na obra de Fonseca, que no mundo da prostituição, seja comum que o moralismo se apresente por parte daqueles que frequentam os prostíbulos, os quais, por vezes, recusam-se a ter relações com determinada moça em razão de sua juventude. Segundo Corgozinho Jr. (2023), "Ainda que esse ato possa ser legítimo, no contexto das narrativas, a ironia torna-se evidente, já que o juízo de valor que condena a prostituição de certas garotas não se amplia a ponto de condenar a prática da prostituição em si (p.74). Nessa descrição de Renê, no fim do quarto capítulo, respondendo à Lúcia sobre José Roberto, é dito:

> (...) Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estuda. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir, e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito. (Fonseca, 2009 [1969], p. 23).

A ironia de Fonseca em relação aos preceitos morais fica ainda mais evidente na constatação de que as informações sobre José Roberto cada vez mais reforçam o envolvimento de Lúcia. Segundo Corgozinho Jr (2023, p.19), não seria correto supor que falta o apreço também aos valores cultivados pelo moralismo tradicional, mesmo naqueles marginalizados pela sociedade. Em razão disso, a relação dos indivíduos fonsequianos com as instituições tradicionais mostra-se complexa e por vezes evidentemente ambígua.

Esse quarto capítulo é fundamental para acessarmos o aspecto do sentimentalismo de Lúcia, e nos remete à ideia de uma simulação de realidade. A prostituta, que se vê como alguém de classe média que curte a vida, se sentindo namorada do rico executivo paulista, vive imersa em uma idealizada versão de vida de busca libertação individual e amor livre, sintonizados com a simbologia da contracultura. Sendo que, ela trilha, com esse imaginário romance, um caminho em que, paradoxalmente, se coloca como objeto da suposta paixão de um milionário, que a proporcionaria a uma vida de riquezas materiais, indo na direção oposta ao discurso politizado de emancipação feminina em voga na época, este sim, defensor de um conceito de liberdade individual, independentemente de sua divulgação midiática.

Segundo Corgozinho, nota-se uma dupla condição de Lúcia quando se declara defensora de uma "vida livre" e ao mesmo tempo manifesta a carência de um afeto moralmente tradicional. Nesse contexto, tem-se José Roberto se configurando como "mais uma das figuras masculinas de referência que, não raro, aparecem nos contos de Fonseca como, em alguma medida, [representam] desejos de suas personagens desprovidas de tal amparo [afetivo]" (ibid., p. 71). Seguindo na reflexão, no caso de Lúcia, e também em outros personagens fonsequianos:

> a confusão entre os desejos, que resulta em uma relação ambivalente com os valores morais, parte justamente do fato de encontrar-se no meio do caminho entre a aceitação das liberdades e suas consequências e a nostalgia pela segurança das estruturas sociais. (ibid., p. 71).

Havendo na autodescrição de Lúcia uma aposta radical de libertação, nota-se, portanto, como aponta Freud, que "[o] impulso à liberdade se dirige, portanto,

contra determinadas formas e reivindicações da civilização, ou contra ela simplesmente" (Freud, 2010, p. 58). Essa falta de amparo moral da civilização contemporânea pode ser notada em outros contos, e na obra de Fonseca como um todo. Seguindo na reflexão de Corgozinho Jr, no caso do conto "Fevereiro e março" - primeiro conto do primeiro livro do autor, Os Prisioneiros (1963) - para o fisiculturista, a "ausência de garantias se manifesta também em relação à ideia de uma casa, o espaço do conforto e da segurança que não faz parte da vivência de boa parte das personagens fonsequianas" (p.72). Ao fim do conto, o objetivo do protagonista de voltar a esse espaço familiar é frustrado por uma impossibilidade:

> Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém. (Fonseca, 1989 [1963], p. 16).

De modo similar, no conto "A força humana" do livro "A Coleira do Cão" (1965), o personagem realiza o retorno a um espaço familiar levando o desejo de ser amparado "pela figura paterna, a qual surge em conjunto com bens de consumo e valores religiosos, demonstrando a simbiose entre os elementos que marcam o acordo com a moral vigente" (Corgozinho Jr, 2023, p. 72). O fisiculturista retorna à loja de discos, cenário inicial do conto, a qual passa a ser percebida como uma igreja:

> Exato: como numa igreja, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando bênção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes. (Fonseca, 2015 [1965], p. 32).

Pode-se traçar, primeiramente, um paralelo desse mundo imaginário de Lúcia com a essência do conceito de simulação de realidade proposto por Baudrillard (1991 [1981]). Partindo do princípio de uma realidade construída (hiper-realidade), o autor discute a estrutura do processo em que a cultura de massa, que envolve diretamente os meios de comunicação, produz esta realidade virtual. No caso de Lúcia, alguns são os exemplos da presença das expressões da cultura de massa em seu dia-a-dia e como moldadores de seus ideais simbólicos. A começar

pelo codinome, criado como referência dela a um "namoro", assumidamente imaginado, com o cantor, temos a ocasião em que ela ouve em alto volume no fone de ouvido uma gravação dos Beatles, como um símbolo do envolvimento com José Roberto. Outro exemplo já mencionado é a própria cultura midiática da contracultura, com a qual Lucia se sente identificada.

Além disso, nas reflexões de Baudrillard, esses simulacros podem ser vistos não apenas como mediações da realidade, nem mesmo mediações enganadoras da realidade; eles simplesmente ocultariam que algo como a realidade é irrelevante para nossa atual compreensão de nossas vidas. Como temos no conto apenas a visão de Lúcia sobre o mundo, e sobre sua própria vida, pode-se supor a compreensão de sua vida seja completamente pautada por esse universo simbólico, intrinsecamente ligado à sociedade de consumo.

> É inútil interrogarmo-nos se é a perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação (precessão do modelo que põe fim ao real). É inútil interrogarmo-nos sobre qual é o primeiro termo, não há, é um processo circular – o da simulação, o do hiper-real. Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real, é assim que se anula o real. (Baudrillard, 1991, p.105).

No quinto capítulo, sete dias após o encontro anterior, Lúcia recebe a primeira carta de José Roberto, com a informação "(Não tem data, nem nada.)" (Fonseca, 2009 [1969], p. 30). A carta termina com:

> O estéreo estava ligado, Eleanor Rugby, chovia, chovia mesmo, bolas e quadrados tinham virado Lúcia, Lúcia, 1 u c, ucia, LÚCIA etc. Não liguei para Neyde passado, passou? Solidão é bom (mas) depois que eu me esvaziei com urna mulher ou me enchi com uma mulher. Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher depois embora e ficar só, pensando e pensando.
> Pensando em você, é o que eu estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus? José Roberto (Fonseca, 2009 [1969], p.30).

Fascinada com a carta, Lúcia confessa a Isa que está apaixonada, ao que a amiga considera besteira, sugerindo que ela de faça de difícil. Lúcia recebe ligação dele e não cumpre o combinado, sendo a ligação, mais uma vez, uma narrativa em forma de diálogo. Ao José Roberto afirmar que está "com uma saudade doida" Lúcia se declara e diz que vai vê-lo. Frente à insistência de Lúcia em se verem, tendo dito que está de saída para São Paulo, José Roberto finaliza a ligação:

> - Eu vim aqui ver um negócio, e estou indo embora agora.
> - Você tem uma mulher aí com você.
> - Vou para São Paulo hoje e estarei de volta dentro de cinco dias. Dentro de cinco dias, aqui no meu apartamento, às oito horas. (ibid, p.32).

Nesse quinto capítulo já se revela pela carta "sem data nem nada", reforçado pela recusa de José Roberto, um primeiro sinal da falta de reciprocidade ao sentimento de Lúcia, um dos traços do conto.

No sexto capítulo, quatro dias após o telefonema, tendo Isa e Lúcia já se mudado para Ipanema, chega outra carta de José Roberto. Mais uma vez sem endereço, a apenas assinada com "José Roberto". Ele descreve sobre ter conhecido uma mulher em um boliche, depois de sair de casa buscando "ir para um lugar onde certamente não encontraria quem queria o encontrar." (ibid, p.34), e termina a carta com:

> Eliete usa o cabelo curto, como você, e os olhos dela têm o mesmo brilho negro dos seus. É uma sensação boa, ficarmos frente a frente, sem pressa e sem mentira, disponíveis, recíprocos, enquanto bebemos e o mundo flui suavemente.
> Estou com muitas saudades de você. Lúcia. Lúcia. O leão é o rei dos animais?
> José Roberto. (ibid, p.35).

No sétimo capítulo acontece o terceiro, e último, encontro entre os dois. Lúcia chega ao apartamento antes do horário combinado e ri ao vê-lo, sendo que ele "sorri apenas, divertido e surpreendido, com o meu entusiasmo e com minha cara nova" (ibid, p.35). Ela continua a descrição com o diálogo:

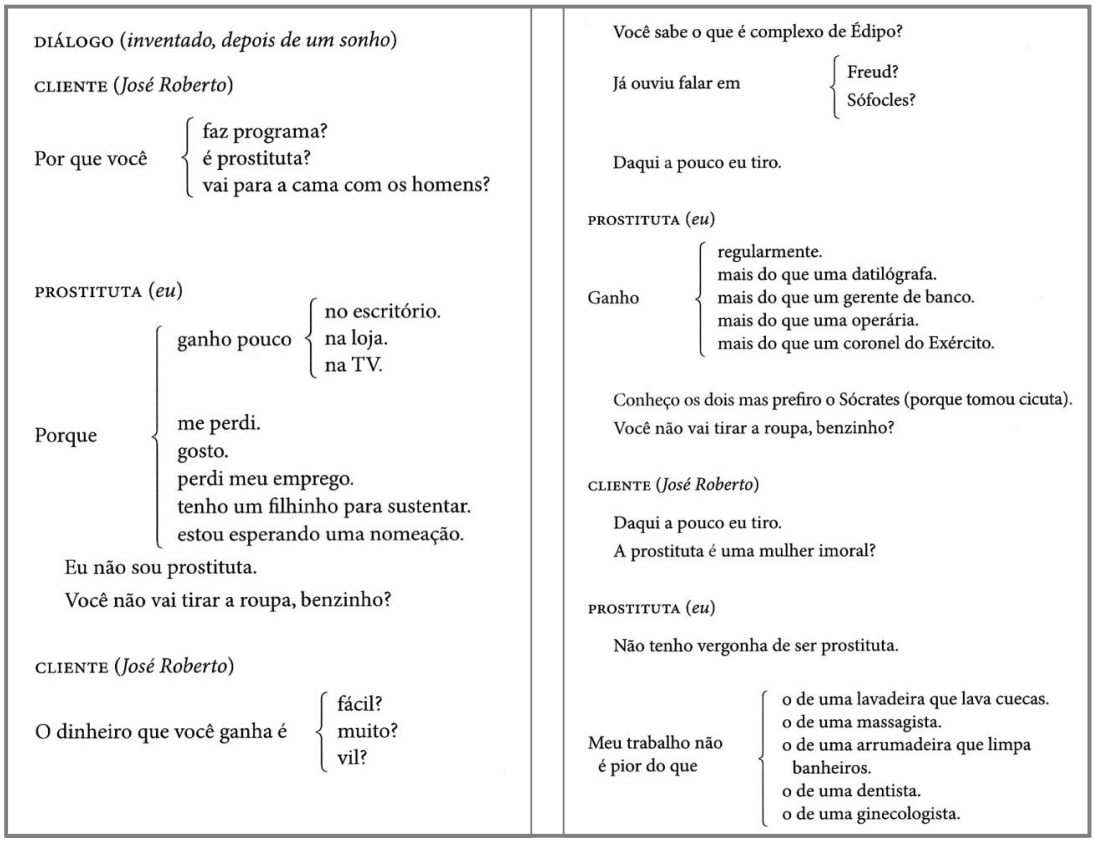
> Saí todas as noites, do Zum Zum para o Le Bateau, do Le Bateau para o Sachinha, todas as noites, você não se incomoda?" "Você é que sabe o que pode e o que não pode fazer". "Eu quero te fazer ciúme" Ele ri, misteriosamente, me beija no rosto, não sei o que ele está pensando ou sentindo. (ibid, p.36).

Após o sexo, e depois de ele dizer que no dia seguinte iria para "São Paulo, ou Buenos Aires ou Lima", ele diz apenas que tem que sair, mesmo já sendo meia-noite:

> Isso apenas, "tenho que sair". Coloca um monte de dinheiro na minha bolsa: "para você ir à boate." Descemos juntos, ele carregando uma pasta. José Roberto me beija no rosto e me põe num táxi. Nesse instante vejo um enorme carro negro se aproximar, e José Roberto entrar dentro dele. (...) José Roberto me vê, eu aceno para ele. Ele acena de volta, alheio, distante, fechando os dedos sobre a mão espalmada, como faz a rainha da Inglaterra no cinema. (ibid, p.35-36).

Depois dessa noite, Lúcia cria, reforçando a ideia de um diário, um chamado "DIÁLOGO (inventado, depois de um sonho)". Fonseca mais uma vez usa o recurso gráfico de em tópicos, como uma lista de falas, separadas por cada personagem, como perguntas e respostas, em um diagrama de colchetes:

Figura 3 - diagrama de colchetes



DIÁLOGO (*inventado, depois de um sonho*)

CLIENTE (*José Roberto*)

Por que você { faz programa? / é prostituta? / vai para a cama com os homens?

PROSTITUTA (*eu*)

Porque { ganho pouco { no escritório. / na loja. / na TV. / me perdi. / gosto. / perdi meu emprego. / tenho um filhinho para sustentar. / estou esperando uma nomeação.

Eu não sou prostituta.

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (*José Roberto*)

O dinheiro que você ganha é { fácil? / muito? / vil?

Você sabe o que é complexo de Édipo?

Já ouviu falar em { Freud? / Sófocles?

Daqui a pouco eu tiro.

PROSTITUTA (*eu*)

Ganho { regularmente. / mais do que uma datilógrafa. / mais do que um gerente de banco. / mais do que uma operária. / mais do que um coronel do Exército.

Conheço os dois mas prefiro o Sócrates (porque tomou cicuta).

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (*José Roberto*)

Daqui a pouco eu tiro.

A prostituta é uma mulher imoral?

PROSTITUTA (*eu*)

Não tenho vergonha de ser prostituta.

Meu trabalho não é pior do que { o de uma lavadeira que lava cuecas. / o de uma massagista. / o de uma arrumadeira que limpa banheiros. / o de uma dentista. / o de uma ginecologista.

Fonte: Ibid, 37-38

Figura 4 - Diagrama de colchetes

Fonte: Ibid, 39-40

Depois da despedida no carro, onde José Roberto apenas tinha acenado “alheio, distante”, Fonseca nos apresenta o devaneio de Lúcia “depois de um sonho”. Por meio desse recurso estilístico, que remete à poesia concreta, onde se percebe a ambiguidade de Lúcia na defesa de sua ocupação de prostituta, já percebendo seu “amado” como alguém distante, como sugere “os dedos sobre a mão espalmada, como faz a rainha da Inglaterra no cinema.” da descrição do momento que seria a última vez em que Lúcia veria José Roberto.

Após essa despedida, recebe, então, Lúcia a terceira e última carta de José Roberto, que fazendo menção a Shakespeare, finaliza o que para Lúcia era uma “relação”, e não uma sequencia de programas do cliente com a prostituta.

> Palavras, palavras, palavras", diz Hamlet para Polonius no segundo ato. Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta (ibid, p.41).

E termina mencionando a música “She's Leaving Home” dos Beatles

> Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun. "Ela tinha tudo", dizem os pais perplexos ao lerem a carta de despedida.
> Você saiu de casa (que era um edifício de tijolos, convenções e miséria) para entrar num circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando.
> Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas.
> José Roberto (Ibid, p.41- 42).

Nos quinto, sexto e sétimos capítulos, conforme descrito, entre telefonemas curtos, e cartas enviadas sempre com um discurso intelectual questionador das verdades estabelecidas, José Roberto vai parecendo mais distante. Acentua-se a distância entre o que Lúcia gostaria que acontecesse, ou suas experiências clichês anteriores, e o que realmente acontece: o afastamento de José Roberto.

A questão da impossibilidade de troca, segundo abordagem de Figueiredo (2003) traz consigo uma violência, que “surge do fechamento do outro e da situação sem saída na qual a personagem feminina se encontra (...) A tensão em "Lúcia McCartney" é alimentada pelo contraste entre o sentimentalismo de Lúcia e a rigidez esquemática e filosofante do parceiro” (Figueiredo, 2003, p.36) Acentua-se também o caráter de linguagem intransitiva presente na obra do autor, e especialmente no conto. José Roberto estabelece uma relação onde detém o monopólio da palavra, que não é trocada ou retribuída. Segundo Figueiredo, Lucia constrói seu mundo fictício sentimental:

> tendo como base relações tão intransitivas quanto as que existem entre os meios de comunicação de massa e o público, isto é, a personagem recebe mensagens, mas não pode estabelecer uma reciprocidade com quem a envia, não lhe é permitida a troca afetiva. José Roberto, o amante, inviabiliza respostas - manda cartas, mas Lúcia não tem como respondê-las, pois nem sabe para onde enviá-las; telefona, mas Lúcia não pode responder seus telefonemas. Mantém, exatamente, no nível pessoal, a distância e a simulação de diálogo da mídia, afirmando a uniteralidade da comunicação (ibid., p.36).

Tem-se, por essa perspectiva de Figueiredo, mais um indicativo da estreita relação entre o universo do consumo e seus objetos, e o conto. A sugestão de que o próprio parceiro, objeto da afetividade, seja como um rádio, ou jornal com seus anúncios, mais uma versão da não reciprocidade dos objetos de comunicação contemporâneos.

A questão da intransitividade retorna mais fortemente no oitavo e último capítulo, quando Lúcia, já morando com um casal de tios em São Paulo, também não consegue estabelecer qualquer troca comunicacional com estes, os quais, por sua vez, convivem intransitivamente com seus meios de comunicação de massa diários:

> Meu tio chega diariamente por volta das sete horas com o Estado de S. Paulo debaixo do braço e diz sempre a mesma frase: "uf, que dia, nem tive tempo de ler o jornal", sempre com a mesma inflexão e mesma falta de significado ou destinatário (como o jornal que, no fim de semana é vendido a peso pela minha tia!). Meu tio liga a televisão. (ibid., p.44).

Sobre a passagem acima complementa Figueiredo:

> (...) a linguagem passa a mergulhar em si própria, a dizer apenas a si mesma, o que se percebe tanto na tagarelice de um meio de comunicação de massa como a televisão, quanto no diálogo entre as pessoas. Assim, as palavras do tio são vazias, os comentários repetidos da esposa simulam uma troca que não há, como o discurso da televisão para a qual olham todas as noites. (Figueiredo, 2003, p.37).

Quanto à visão romantizada e sem reciprocidade de Lúcia, esta parece ao leitor poder ser descontruída, quando na última carta, o empresário, pela primeira vez no conto de Fonseca, faz uma crítica ao comportamento de Lúcia: ”Você saiu de casa (...) para entrar num circuito (...) como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando. Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas” (Fonseca, 2009 [1969], p.42). Claramente dando um fim aos encontros, o empresário reforça seu discurso intelectual questionador das verdades estabelecidas, e aplica uma espécie de lição de moral na moça. Essa, como as outras cartas "poéticas" de José

Roberto, entretanto, não escapam desse caráter de signo esvaziado de substancialidade que a palavra impressa pode assumir, segundo reflete Figueiredo:

> elas não pressupõem respostas, são exercícios verbais de uma sensibilidade circunscrita aos limites do próprio emissor. A violência está, então, presente, nesse cotidiano, pela ausência de reciprocidade que caracteriza a vida na cidade moderna, condenando o indivíduo à pseudocomunicação, ao isolamento. (Figueiredo, 2003, p.37).

O fato de ser uma carta sem possibilidade de retorno já seria um indício da manutenção da não reciprocidade na relação. Mesmo assim, o leitor poderia cogitar que um embate desestabilizador pudesse ser suscitado por essa crítica de José Roberto mais direta ao discurso de busca de libertação individual de Lúcia, em seu pseudoengajamento com os ideais libertários. E ainda pela sugestão de que sua saída de casa tenha sido a fuga de um mundo real, o qual ela ainda não teria conseguido substituir. Mas mesmo com essa colocação quase cruel, não há o rompimento do sentimentalismo da moça, a qual continua o defendendo junto a Isa. E mesmo adiante, no conto, depois de José Roberto ter deixado um cheque e um aviso de que talvez não voltasse. E ainda depois da ida de Lúcia para a casa dos parentes em São Paulo, no fim último capítulo, suas últimas palavras são:

> Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (Fonseca, 2009 [1969], p.46).

Segundo reflexão de Corgozinho Jr (2023), uma vez que Lúcia havia optado por viver a liberdade que não gozaria no cotidiano de sua vida familiar, paradoxalmente, "Essa espécie de depósito das esperanças no abandono do lar é exatamente o que norteia a vida de Lúcia no Rio de Janeiro e sua paixão por José Roberto" (p. 71). O casamento é visto, nessa esteira, conforme Nietzsche em *Genealogia da moral* (1887), como uma instância aprisionadora, geradora de regras de conduta por excelência. Desse ponto de vista nietzschiano a instituição do casamento se torna então algo ao mesmo tempo recusado e desejado por Lúcia.

Essa espécie de romantização juvenil da vida amorosa, no caso da prostituta, é retomada no enredo da canção "She's Leaving Home", que narra a fuga

de uma jovem de seu ambiente familiar em busca das alegrias que não encontraria na vida cotidiana. Com a mudança de Lúcia para São Paulo, Fonseca sugere que, Lúcia, cogitando em abandonar o mundo da prostituição por seu amor platônico por um homem mais velho, acaba por voltar a viver no ceio de uma família, junto a um casal de tios.

A complexa forma como Fonseca nos apresenta a presença ambígua da moralidade que atravessa o comportamento dos personagens, pode-se notar não só na postura do empresário, com seu comportamento e sua predisposição a questionar os valores estabelecidos, como da prostituta, que defende seu ofício e sua maneira de levar a vida, ao mesmo tempo em que desliza para anseios ligados ao seu desamparo familiar. Nota-se nos personagens, e na composição do universo fonsequiano, uma visão de rompimento de certa *moral de rebanho*, que, como definiria Nietzsche, pressupõe a condição de submissão do indivíduo a uma moral exterior a ele que não lhe traria benefícios além de estar sujeito às necessidades e desmandos da coletividade. Tomando-se as posturas dos personagens e do autor, caberiam as palavras do filósofo:

> O quanto de perigoso para a comunidade, para a igualdade, existe em uma opinião, num estado ou afeto, numa vontade, num dom, passa a constituir a perspectiva moral: o temor é aqui novamente o pai da moral. Quando os impulsos mais elevados e mais fortes, irrompendo passionalmente, arrastam o indivíduo muito acima e além da mediania e da planura da consciência de rebanho, o amor-próprio da comunidade se acaba, sua fé em si mesma, como que sua espinha dorsal, é quebrada: portanto, justamente esses impulsos serão estigmatizados e caluniados. [...] tudo o que ergue o indivíduo acima do rebanho e infunde temor ao próximo é doravante apelidado de mau; a modalidade modesta, equânime, submissa, igualitária, mediocridade dos desejos obtêm fama e honra morais. (Nietzsche, 2005 [1886], p. 88).

5. Lúcia, 1994

5.1 Lucia no horário nobre

A releitura televisiva de Lúcia McCartney foi exibida em 31 de maio de 1994 sob a direção de Roberto Talma. O roteiro do episódio da Terça Nobre foi de Geraldo Carneiro que fez a adaptação a partir de uma peça de teatro de sua autoria adaptada do conto. A peça, que esteve em cartaz em 1987 no Rio de Janeiro, teve direção de Miguel Falabella e elenco encabeçado por Maria Padilha como Lúcia e Toni Ramos como José Roberto.

Geraldo Carneiro, na década de 1990, foi também responsável por diversas adaptações de obras literárias de peso para a TV Globo. Alguns exemplos foram "O sorriso do Lagarto", da obra de João Ubaldo Ribeiro, exibida em 1991 e o especial "O Santo que não acreditava em Deus" do mesmo autor em 1993. Nesse mesmo ano, esteve envolvido na adaptação de "Lucíola", da obra de José de Alencar e "Menino de Engenho", de José Lins do Rego. Em 1994, adaptou o "Feliz Aniversário" de Clarice Lispector e também "A desinibida do Grajaú", de Sérgio Porto.

O formato da adaptação foi o de programa unitário, na definição adotada por Renata Pallottini em sua obra "Dramaturgia de televisão" (1998), no formato que a TV Globo denominou Caso Especial. Segundo reflete Pallottini, o formato unitário, é um dos mais tradicionais bem-sucedidos da teledramaturgia e produção para TV. Descendente direto do Teleteatro, uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo, "às vezes, adaptado quase no ato por diretores e produtores que conheciam arte teatral, o rádio, o cinema" (p. 26). O chamado Unitário se diferencia do antecessor por "ir aos cenários", com mais gravações em locações, e buscar um linguagem mais próxima do cinema, enquanto que o Teleteatro, o se aceitava como teatro na TV, assumindo realização no estúdio de televisão. Segundo Pallottini:

> Muito tempo passou até que a TV Globo tentasse inovar na identificação do velho teleteatro. Já não era mais feito ao vivo,

> tinha textos próprios, literatura exclusiva, identificável, catalogada, com características peculiares. Assim, certa altura dos tempos, a TV Globo passou a chamar ou unitário de caso especial. (Pallottini, 1998, p. 27).

Diferentemente das séries ou novelas, na esteira da reflexão de Pallottini, no unitário, o tempo se comprime, como no teatro, e, "às vezes, tempo ficcional e tempo real coincidem. Mas tudo acaba ali, tudo acaba bem ou mal, ainda que não se feche, necessariamente. Há Um final, talvez provisório insatisfatório, mas é assim que é. Não se pode guardar munição para depois; não há depois" (Pallottini, 1998, p. 41).

Segundo Rafaela Pinto (2007), o formato característico de exibição, que muitas vezes utiliza adaptações literárias, tem seu conteúdo "se inserindo normalmente em um horário mais noturno da programação, ao final da exibição dos outros produtos diários de teledramaturgia da grade" (p.37), como novelas. Os unitários geralmente costumam prever um leitor-modelo mais exigente e que normalmente busca no enunciado do produto uma identificação com o autor da obra matriz, ou hipotexto (Genette, 1972).

Seguindo a reflexão de Angélica Coutinho (2001) sobre os unitários, dentre os muitos produtos da área dramática, os exemplos de menor extensão, como os especiais, são considerados "preciosidades da linha de produção, já que, devido ao maior tempo de que dispõem para serem realizados, são mais bem cuidados, apesar de não tão rentáveis.(...) É nesta faixa "preciosa" da programação que a cada dia "vemos" mais literatura. (p.140).

Para a releitura na TV a obra foi reorganizada em cinco blocos, seguindo o padrão televisivo do programa, Caso Especial/Terça Nobre. Segundo Pinto (2007), normalmente, esta divisão por blocos segue as regras de estruturação fílmica clássica. Nas histórias de episódio dividido em cinco blocos, "no primeiro tende-se a apresentar os personagens e a história; no segundo e terceiro blocos os conflitos aparecem e a história é desenvolvida; no quarto e quinto blocos acontecem o clímax, os conflitos se resolvem e o desfecho final leva a história ao fim".

Tendo tido acesso ao roteiro de Geraldo Carneiro, a pesquisadora Angélica Coutinho (2001) descreve resumidamente a sequencia de cenas escritas inicialmente pelo dramaturgo para o primeiro e segundo blocos do episódio:

1°. BLOCO –

Há uma cena de abertura, de um avião no céu sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Cena 1 - José Roberto de dentro de seu avião particular fala com Renê ao telefone.

Cena 2 - Renê, em seu escritório, anota o "pedido" de José Roberto. Há uma indicação de split-screeen — tela dividida ao meio usada quando dois personagens falam ao telefone — para acompanhar os dois cenários. Ao final do telefonema, Renê liga o seu computador onde aparecem diversas mulheres se apresentando.

Cena 3 - Todos os detalhes de Lúcia vestindo-se para sair.

Cena 4 - Lúcia anda pelas ruas de Copacabana e chama a atenção das pessoas.

Cena 5 - José Roberto em seu apartamento em companhia de Antônio Paulo que fala sobre negócios. Lúcia chega, apresenta-se. Há um insert no qual ela comenta para câmera o clima do ambiente. Em seguida, ela pede uma bebida e em uma alucinação mata Antônio Paulo. Volta à "realidade" com o toque da campainha e a chegada de Arlete.

Cena 6 - No banheiro, Arlete e Lúcia conversam sobre os dois.

Cena 7 - José Roberto e Antônio Paulo escolhem com quem vão ficar. Elas voltam a sala. Antônio Paulo e Arlete saem enquanto José Roberto e Lúcia conversam.

Cena 8 - Lúcia dança no Zum Zum e conversa com Chico Roleta. Ele quer saber qual é o segredo dela e por isso conta o dele: as balas que usa na roleta russa não têm pólvora. Lúcia o ignora, sai da boate e Chico faz seu show.

INTERVALO

2°. BLOCO - Terceira parte - 10 cenas

Cena 10 - Lúcia e Isa continuam conversando. Lúcia diz quem é José Roberto e elas falam sobre o marido de Isa que desapareceu.

Cena 11 - Lúcia chega ao apartamento de José Roberto que diz que queria ficar sozi-nho com ela. Sai para fazer um drink. Lúcia encontra o bilhete de Suely e joga fora. José Roberto volta com um perfume de presente.

Cena 12 - (Há duas cenas com o mesmo núme-ro) - Em outro ambiente, Lúcia ouve música e pergunta sobre Suely. Há dois diálogos: um mais passional em que ela vai embora e outro — o "real" — mais frio.

Cena 13 - De volta à sala, eles conversam e Lúcia tenta descobrir qual é a profissão de José Roberto. A cena termina em um beijo apaixonado.

> Cena 14 - Lúcia no escritório de Renê tenta descobrir quem é José Roberto.
> Cena 15 - Em seu escritório, José Roberto fala para câmera que teve vontade de escrever uma carta.
> Cena 16 - José Roberto, dirigindo pelas ruas de São Paulo, fala em off o texto da carta sobre o desejo de ficar sozinho.
> Cena 17 - Lúcia lê a carta e chora. Isa critica Lúcia e diz que ela deve ser mais durona com José Roberto. Lúcia promete que será.
> Cena 18 - Lúcia, com diversos figurinos, ensaia "falas" para José Roberto diante do espelho, mas fala para câmera. O telefone toca e ela corre para atender.
> Cena 19 - José Roberto no escritório, alternando com a cena de Lúcia, em casa, que confessa estar morrendo de saudades.
> INTERVALO. (Coutinho, 2001. P. 43-44).

Como se pode aferir assistindo ao programa em sua versão final, efetua-se por parte da direção de Roberto Talma uma alteração de cenas no início do programa. A primeira cena do programa no ar é a de número 8 no roteiro de Carneiro, na qual Lúcia está na boate dançando e encontra Chico Roleta, personagem criado na adaptação. Sobre essa mudança a partir do roteiro inicialmente produzido, reflete Coutinho, identificando que no roteiro de Carneiro:

> (...) há uma clara intenção de nos manter ignorantes a respeito de Lúcia. Só vamos conhecê-la na cena 5, junto com José Roberto e Antônio Paulo. Até então só "vimos" partes de seu corpo na cena 3 e Lúcia de costas na cena 4. A focalização externa com a informação controlada pelo mega-narrador transforma-se em focalização do espectador a partir da cena do encontro entre Lúcia e José Roberto. (Coutinho, 2001, p.141).

As alterações das cenas na versão final fazem com que o espectador identifique a protagonista logo na primeira cena. A ordem final resultou iniciando com a Cena 8 com Lúcia dançando no Zum Zum e conversando com Chico Roleta. Sendo que a cena já começa com a fala de Chico - “Lúcia?“ - por meio do que o espectador já identifica a personagem. Sendo que o último diálogo da cena há Chico Roleta perguntando: O que é que tu faz na encolha quando tu some do mapa, Lúcia McCartney?", ao que Lúcia responde: “Tchau!”. A partir desse ponto, não restam mais dúvidas sobre a identificação da protagonista da trama. Na sequencia, seguem as cenas 1, 2, 3 e 4, conforme previstas com, segundo organização inicial de

Carneiro, sendo as cenas 3 e 4 a própria sequencia de abertura do programa com os créditos iniciais. Vale identificar que a direção optou por não utilizar o recurso visual indicado no roteiro - split-screeen. Segundo reflexão de Coutinho (2001), referindo-se ao conceito de focalização do espectador de Jost:

> Quando chegamos à abertura, a descrição de Lúcia funciona como resposta à procura que Renê faz no computador. É como se a imagem falasse: "o serviço que aquele executivo pediu é o serviço dessa mulher sensual que se veste diante de mim e cujo rosto é logo revelado". A abertura é também uma resposta para a pergunta de Chico Roleta: "O que é que tu faz na encolha quando tu some do mapa, Lúcia McCartney?" Ou seja, nós, espectadores, já temos as respostas para as perguntas feitas e, pela montagem, construímos o nosso saber naquilo que Jost chama de *focalização do espectador* e mantemos o controle da informação até que a focalização passe para Lúcia, a partir do momento em que ela fica sozinha com José Roberto. (Coutinho, 2001, p.142).

Outra alteração percebida, entre o roteiro e a versão final, está na opção de finalizar o primeiro bloco com a cena 10, do diálogo entre Lúcia e Isa, que originalmente estava prevista para ser a primeira do segundo. Com o deslocamento dessa cena para a finalização do primeiro bloco, temos como "gancho" a manifestação de interesse de Lúcia por José Roberto, em sua expressão em resposta à pergunta de Isa: "Mas ainda quem é esse tal de José Roberto" com a reação de Lúcia. Nesse caso, um exemplo claro de adequação da direção, ainda mais rigorosa que à proposta no roteiro, às necessidades de ritmo e envolvimento característicos do meio televisivo, na esteira da reflexão de Arlindo Machado sobre a formatação dos programas televisivos. Segundo o autor:

> No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles (...) subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, (...) no final, um gancho de tensão, que visa a manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do break ou no dia seguinte. (Machado, 1999, p.151).

No segundo bloco é possível perceber uma alteração em relação às cenas 15, 16 e 17, que correspondem à primeira carta de José Roberto para Lúcia. O que

originalmente foi previsto por Carneiro com três cenários – escritório de José Roberto, ruas de São Paulo e casa de Lúcia, foi reunido como proposta de direção de fusão dessas três cenas em uma sequencia/cena em que teatralmente os ambientes cenográficos vão se sobrepondo, deixando claro para o espectador que a gravação foi feita exclusivamente em estúdio. Na versão final do programa na TV, José Roberto inicia a cena "ao lado da mesa do escritório e caminha na direção do carro que está "estacionado" dentro da sala. Senta-se ao volante e começa a "dirigir"" (Coutinho, 2001, p.161).

Partindo da conceituação de Barthes, sobre funções descritivas como estética, de atestação ou de coesão, reflete Coutinho:

> Se podemos indicar algum tipo de função descritiva aqui, ela não será estética porque não há exploração de imagens para reafirmar apenas sua beleza, como não há função de atestação, pois não podemos identificar realismo em um automóvel estacionado dentro de um escritório. Identificamos, na verdade, uma função de coesão sob o aspecto funcional, pois o cenário mantém um mínimo de realismo, ou seja, o quarto tem uma cama, a sala tem um sofá, entre outros e também sob o aspecto descritivo uma vez que as roupas servem para caracterizar os personagens: José Roberto usa roupas sóbrias e Lúcia usa roupas sensuais, assim como Isa, o que permite a manutenção de uma coerência interna, reforçada pelo texto e pela interpretação. (...) A estilização do cenário faz com que a história fique centrada exclusivamente nos personagens. (ibid., 161-162).

Mesmo partindo da informação que "há poucas referências aos cenários no roteiro, assim como no conto não há descrições de ambientes (e de que) O especial também não se fixa na ambientação: todos os cenários são modernos, marcados por amplidão e poucos objetos de cena" (ibid, p.161), nota-se na opção por uma junção teatral de cenários uma opção estética ousada para o padrão televisivo. Essa reflexão segue constatação de Renata Pallottini que afirma que o unitário, categorizado como Caso Especial na TV Globo, "permite muito mais experiências - juntamente com a minissérie - que a novela, e, afirmaríamos até, que o seriado" (Pallottini, 1998, p.43). O que se deveria ao fato de que, aliado ao prestígio literário que muitas vezes determina a decisão pelos episódios escolhidos, o unitário "prescinde, ou tem prescindido, do sucesso absoluto obrigatório que tem

acompanhado a telenovela e, em menor escala, o seriado" (ibid, p.43). Seguindo na análise comparativa entre os formatos televisivos, relata Pallottini:

> O seriado, veremos depois, tem se permitido, por alguma razão misteriosa, discutir assuntos considerados graves, perigosos, importantes, delicados. Unitário, também por alguma razão desconhecida, tem sido campo de experimento da TV lírica, Da TV poética, dos meios-tons, das meias palavras, da sugestão. (ibid, p.43).

Cabe, então, lembrar a visão de Garcia Marquez de que a "história é do roteirista, mas quando passa à tela, ela será do diretor", que com a totalidade dos recursos audiovisuais em suas mãos, este trabalha com a narração. Sendo assim o se vê no produto final, que é uma soma de várias funções criativas, é uma valorização da montagem, com enquadramentos e movimentos de câmera.

Segundo Coutinho (2001) "a diferença entre privilegiar a mostração no roteiro e a narração no produto final fica claro em duas cenas de "alucinações" de Lúcia." (p.153). Na cena 7 do roteiro, quando Lúcia, em seu primeiro encontro com José Roberto, fica insatisfeita com a presença de Antônio Paulo no apartamento, mesmo com a atitude deste em preparar uma bebida para ela. A cena é composta por vários tipos de enquadramento, sendo possível analisa-la a partir da identificação das opções de ocularização adotadas pela direção. Seguindo a reflexão de Jost, o enquadramento do mostrador filmográfico é responsável pela ocularização, sendo uma sub-atividade do meganarrador. A partir das opções de enquadramento adotadas é que se define como os objetos préfílmicos serão mostrados, que importância eles terão no contexto da narrativa e que sentido preencherão, se haverá valorização da profundidade de campo ou movimento de câmera.

Fazendo uma análise da cena no apartamento de José Roberto, onde ocorre a "alucinação" de Lúcia, vê-se que a cena se inicia com o padrão tradicional cinematográfico e televisivo de *ocularização zero*, com visualização geral pelo espectador da cena representada:

> até que Lúcia se aproxima da câmera, os sentimentos que ela expressa são compartilhados apenas pelos espectadores, pois ela está de costas para os outros dois personagens. Quando ela se vira

> com a arma na mão, passamos para *ocularização secundária*, pois vemos o que ela vê, Antônio Paulo, até que com o insert do plano da arma disparando, voltamos à *ocularização zero*, que mais uma vez "lança" o espectador para dentro da cena, pois só nós vemos a imagem distorcida como se a alucinação fosse nossa. (ibid., p.97-98).

Dessa forma, conduzindo-nos aos sentimentos de Lúcia pelo fechamento de close, e depois retornando a uma visualização mais aberta da cena com uma imagem distorcida, a opção da direção reforça o tom confessional de Lúcia, que divide com o espectador a ideia que lhe ocorreu sobre assassinar Antônio Paulo.

Na análise da cena 11 do roteiro original, vemos Lúcia, depois de encontrar o bilhete de Suely, imaginar, sozinha, uma cena de ciúmes. No conto, nesse trecho abordado, temos as cenas subjetiva e objetiva (verdadeira):

> CENA (subjetiva)
> - Isso aconteceu com outras garotas?
> - Isso o quê?
> - De botar o fone nos ouvidos e ficar gritando igual uma surdinha, como eu fiz.
> - Não. Aconteceu com minha mãe, mas ela não é propriamente uma garota.
> - Você tem mãe?
> - Você acha que eu sou muito velho para ter mãe?
> - E ela veio aqui?
> - Veio.
> - E você traz a sua mãe ao mesmo lugar em que você traz as suas, essas...
> - Eu moro aqui. Quando estou no Rio. Essas o quê?
> - Acho que você está mentindo. Essas vagabundas.
> - Eu não minto nunca.
> - E quem é a Suely?
> - Suely? Nunca ouvi falar em Suely.
> - Mentiroso. Eu não minto nunca.
> - Então passe bem. Adeus.
> - Espere. Não me deixe. Por favor!
> Tiro os fones do ouvido. (ibid., 27-28).

Segundo Coutinho (2001), no roteiro de Carneiro aparece apenas a indicação: "Lúcia repõe os fones na estante. Muda a luz. A cena adquire um ar tenso, dramático" (p.156). No fim do diálogo, igual ao do conto, Lúcia repõe os fones no pescoço, e a luz e o clima retornam à situação anterior. Na opção de Talma

para o programa, temos um corte descontínuo, com um movimento de câmera rodando sobre o próprio eixo, acompanhando em plano próximo Lúcia e José Roberto, que andam em círculos, em uma panorâmica de 360 graus,

> O movimento giratório conjuga-se com o enquadramento alternado de um ou de outro, de acordo com quem fala no momento. A conjugação desenha uma espécie de zig-zag "alucinante" que termina com José ibid., Roberto falando para câmera: "Espere. Não me deixe. Por favor!". (ibid., p.156-157).

A retomada da cena, na realização da cena “verdadeira”, ocorre em enquadramento tradicional com um tom que retoma um diálogo sem alterações emocionais, após uma cortina vertical. Nota-se novamente uma liberdade estilística da direção conduzindo a montagem, dosando os enquadramentos e movimentos de câmera, deixando claro o momento de alucinação da tomada anterior, em oposição à continuação que retoma a aparente tranquilidade. Uma opção estética que não esconde a enunciação, ao assumir que se trata de um programa de TV, com suas características aparentes, como cenários claramente de estúdio, chegando ao requinte de opções por iluminação teatral (como no momento em que Lúcia acha a carta de Sueli) e trabalha com um jogo de enquadramentos que remete ao jogo fonsequiano de pontos de vista aliado a liberdade estética como característica desse conto, e da obra de Fonseca como um todo.

Quanto à opção de quebra da quarta parede, com uma "fala" para câmera, que significa a ruptura de uma das regras básicas da ilusão dramática, o recurso foi adotado em alguns momentos da versão final. Segundo a análise de Coutinho (2001) do roteiro original, algumas vezes a opção foi substituída pela voz off no especial. Porém, há uma cena em que vemos os dois procedimentos.

> *Em plano americano, José Roberto e Lúcia conversam sentados lado a lado em um banco, diante de um fundo azul*.
> J.R.: Eu já pedi o jantar pelo telefone.
> LÚCIA: Ah, que bom! O que é que você faz?
> J.R.: Adivinha?
> LÚCIA: Eu prefiro adivinhar o que você não faz. Você não é... nem travesti... nem chofer de táxi... Quem sabe é estelionatário? Eu adoro essa palavra. Sou louca para conhecer um estelionatário. Anda, me diz: o que é que você faz?

> J.R.: Eu não faço nada.
> LÚCIA: Mas devia. Não é o trabalho que dignifica o homem?
> J.R: Que absurdo. Eu nunca pensei que fosse ouvir isso de uma...
> LÚCIA: Uma messalina, rameira, cortesã, baranga, biscate, michê, rapariga, marafona, mulher de comédia?
> *Corte em José Roberto que fala para câmera*
> J.R.: Meu Deus! Ela deve ser neta do Aurélio Buarque de Holanda.
> *Close em Lúcia que fala para câmera*
> LÚCIA: É bom para esse cara aprender: piranha também é cultura.
> *Corte. Em primeiro plano, os dois na mesma posição anterior, lado a lado.*
> LÚCIA: Você queria que eu falasse como?
> J.R.: Não sei. Não imaginei... Toca o telefone.
> J.R.: Um instante. (ibid.,150-151)

A cena que mantem uma câmera frontal, com os dois atores lado a lado, realiza um corte assumido, uma quebra de enquadramento, nos momentos em que estes falam para a câmera, mais uma vez com utilização do close, fortalecendo o "diálogo entre o personagem e o espectador", com quebra deliberada da quarta parede.

Nota-se outro exemplo em que a liberdade estilística da montagem é adotada, em sintonia com o traço marcante de liberdade estilística do conto de Fonseca, mesmo considerando-se um programa televisivo: uma solução de simultaneidade de cenas, no caso as cenas 5 e 6 do roteiro original. Nesse exemplo a montagem e a profundidade de campo se aliam na construção do saber do espectador. Assim que Arlete chega à casa de José Roberto, para se juntar à Lúcia no programa, ela pede para ir ao banheiro e Lúcia a acompanha. As cenas acontecem da seguinte forma, segundo decupagem de Coutinho:

> CENA 5 - BANHEIRO. INT. NOITE.
> *Lúcia e Arlete retocam o batom diante de um espelho enorme. À direita, vemos através de uma parede fosca, as silhuetas de José Roberto e Antônio Paulo, que conversam. //plano americano*!!
> ARLETE: Qual você prefere, o de barba ou o sem barba?
> LÚCIA: Eu acho que o sem barba é paulista. Eu tenho horror de paulista.
> ARLETE: Por quê?
> LÚCIA: Todo paulista é grosso. Uma vez eu li num jornal que a pior solidão do mundo é a compa-nhia de um paulista.
> ARLETE: Pra mim, tendo grana, pode ser até japonês.

> CENA 6 - SALA DO APART. DE JOSÉ ROBERTO. INT. NOITE
>
> *José Roberto e Antônio Paulo conversam na mesma posição que víamos através da parede fosca do banheiro. Só que desta vez, a mesma parede nos permite ver as silhuetas de Lúcia e Arlete.*
>
> A.P.: Já escolheu?
>
> J.R.: Pra mim, tanto faz.
>
> A.P.: Não brinca?
>
> J.R.: Sério. E você?
>
> A.P.: A de cabelo solto me lembra uma atriz do cinema mudo. Sem falar que Arlete é quase Arletti, a deusa dos Enfants du Paradis. A outra com trança, não sei o que é aquilo. Ela me lembra Domi-nique Sanda. Um anjo de candura, mas eu tenho certe-za, eu garanto, que por trás dessa aura angelical, se es-conde uma mulher capaz das piores torpezas.
>
> J.R.: O.K. Eu fico com ela. (ibid.,143-144).

A partir da utilização do recurso da profundidade de campo, o espectador é levado a compreender as cenas como simultâneas, afinal, é possível ver ao fundo de cada cena a configuração de cena da outra dupla, pela sombra projetada em uma superfície de vidro que separa os dois cômodos. “É como se o tempo voltasse para nos dar a oportunidade de ouvir o que eles conversam enquanto "estávamos dentro do banheiro". E só nós, espectadores, sabemos o que acontecia nos dois ambientes”(ibid.,144) Com isso a sensação de simultaneidade é a mesma causada pelo recurso cinematográfico da chamada montagem paralela, ao mesmo tempo remetendo ao "enquanto isso..." da narrativa literária escritural

Seguindo a lógica de liberdade da adaptação, como uma obra independente (Stam, 2006), o roteiro se utiliza, na composição da nova estrutura da narrativa (Gaudreault e Jost, 2009 [2005]), de mudanças no encadeamento das cenas, criação de novos personagens e histórias paralelas. Uma utilização do texto original como fonte — source material — (Field, 2002 [1997]) para operar as modificações necessárias de acordo com as especificidades do meio. A proposta de roteiro então é retrabalhada por outro criador, o diretor, que desenvolve suas opções de ocularização e montagem, consolidando o tratamento dado à focalização.

Mantendo em alguns momentos a opção dos apartes indicados por Carneiro, Talma opta em muitos momentos pela tradicional narração em off dos pensamentos de Lúcia, que como já mencionado, utilizando, “O pensamento

interior tem como suporte privilegiado a banda sonora" (Gaudreault, Jost, 2009 [2005]) que aliada a efeitos visuais, como a câmera lenta, promove um envolvimento do espectador com a história

Do ponto da focalização, quase a totalidade do roteiro trabalha com as informações de Lúcia, ou seja, em focalização interna, confirmando a estrutura no conto de Fonseca, onde a história é contada do ponto de vista da personagem. Apenas no início do programa, nas duas cenas anteriores à abertura, e no início da sequencia da casa de José Roberto, até a cena (simultânea) do banheiro entre as duas prostitutas e os dois homens na sala, a opção é pela focalização do espectador (Gaudreault e Jost, 2009 [2005]), mesmo com a apresentação imediata da protagonista na primeira cena. Mas, com a volta de Lúcia para sala de José Roberto, e após ficarem sozinhos, a focalização passa à Lúcia, e assim segue até o final do programa.

Confirmando a focalização da protagonista, segundo Coutinho (2001), nas 35 cenas após essa sequencia do casal "Lúcia só não está presente em 4 cenas. Duas delas são com José Roberto e Eliete no boliche e no motel, no entanto são encenações imaginadas por Lúcia, acontecimentos que José Roberto narra em sua carta" (p.145), onde segundo Coutinho:

> Os procedimentos técnicos fazem com que percebamos as imagens como as imagens formadas na mente de Lúcia à medida que lia a carta. Portanto, as cenas também estão sob a focalização de Lúcia, o que muda em relação à proposta do roteiro é a ocularização. (Coutinho, 2001, p.146).

As outras duas cenas são do subplot José Roberto / Antônio Paulo, sendo a segunda, a cena em que Antônio Paulo está em uma sauna e deixa um recado na secretária de José Roberto, como finalização dessa trama paralela, que apenas reforça o caráter misterioso do empresário. Vale lembrar que no roteiro de Carneiro, ainda havia uma cena posterior entre os dois, em que Antônio ameaçava José Roberto, que também existe da peça teatral do autor, que foi cortada na versão final dirigida por Talma.

Faz-se necessário mencionar, ainda como exceção, os finais das duas cenas da boate em que Chico Roleta fica sozinho após a saída de cena de Lúcia. Na segunda, e última, dessas cenas, no quarto bloco, após a saída de Lúcia Chico Roleta

se mata, em consequência da provocação de Lúcia, e só nós, espectadores, ficamos sabendo disso.

Partindo do critério mostração / narração, o especial marcado por uma intensa atividade narrativa, conjugada ao padrão televisivo de mostração, com enquadramentos e movimentos não convencionais de câmera, relativizando a ilusão mimética, o que, segundo Jost, considera-se como uma *marca de enunciação*:

> (...) porque eu tenho a convicção que "alguém me fala cinema" que eu tomo a consciência de que alguém está me contando uma história. Da mesma forma, quando alguém afirma sua "subjetividade" na linguagem cinematográfica, eu posso identificar este modo de narração no discurso da língua e então falar metaforicamente de uma narração visual na primeira pessoa. (Jost, 1987, p.31-32).

Na abordagem do programa, mesmo levando em conta a visão crítica de Bourdieu (1997), podemos considerar também, como contrapeso "na balança", a visão de Arlindo Machado, em *A televisão levada a sério* (2000), quando este defende que existe uma carência de análises sobre os programas propriamente, e quando estas análises existem, elas se restringem a banalidades óbvias da TV, dando a impressão de que esta só possui o trivial. Machado enfoca tal meio sob a ótica de sua expressividade, defendendo que, através da televisão, "uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas, e os vôos de sua imaginação" (p. 11).

6. Mandrake, 2005

A série Mandrake, estreada em 2005 no canal HBO, teve sua primeira temporada com oito episódios exibidos aos domingos às 23h, de 30 de outubro a 18 de dezembro de 2015, com reprises às terças-feiras, também às 23h, tendo cerca de 50 minutos de duração cada. Sua segunda temporada, com cinco episódios com a mesma duração aproximada, foi ao ar de 18 de novembro a 16 de dezembro de 2007. Dos treze episódios que compõem as duas primeiras temporadas, três são diretamente inspirados nas histórias publicadas por Fonseca (Viscarra, 2020), sendo esses os três primeiros, respectivamente inspirados em "O caso de F.A." (1969), "Dia dos namorados" (1975) e "Mandrake" (1979), sendo os outros episódios histórias novas, inspiradas no universo fonsequiano, especialmente da outras aparições do advogado. Em 2007 foi lançado em DVD um pacote com as duas primeiras temporadas,

Em 2012, A HBO retomou a serie, lançando dois telefilmes exibidos no canal, aos sábados às 20h, sendo o primeiro em 10 de novembro, com duração de 1h. e 23 min., e o segundo em 17 de novembro, com 1h. e 40 min. de duração. Os dois telefilmes estão disponibilizados no canal de streaming Amazon Prime.

Como Prêmios e indicações, a série foi indicada ao Prêmio Emmy Internacional de Melhor Série Drama em 2006 e 2008, em referencia, respectivamente às duas primeiras temporadas de 2005 e 2007; e Marcos Palmeira foi indicado em 2013, ao prêmio Emmy Internacional de melhor ator, relativamente aos telefilmes de 2012.

Sobre a primeira temporada da série, de 2005, o crítico de cinema Thiago Stivaletti em matéria para a Folha de São Paulo, em 28 de outubro de 2005, afirmou que já havia algum tempo que o canal HBO estava à procura de projetos para investir no Brasil. O objetivo era propor ao público de assinantes produções que somassem atrativos tipicamente nacionais a propostas que tivessem traços artísticos universais, de forma a estabelecer forte comunicação com os espectadores em outros países ligados ao canal, uma vez que a serie seria exibida simultaneamente em toda a América Latina.

Sobre a abordagem do personagem na série, o pesquisador mexicano Héctor Fernando Vizcarra (2020), relembra que se mantém o traço do personagem fonsequiano como especialista em casos de extorsão, sendo preservada a honestidade do ponto de vista herói de romance policial, especialmente o gênero Noir, mais por auto complacência do que como um valor individual: “um homem que perdeu a inocência” (Fonseca, 2022 [1979]. p.79), como já mencionado nesta pesquisa, sendo que essa é frase é mencionada no episódio dois da série televisiva em questão, adaptação do conto “Dia dos namorados” (1979)

O projeto foi a primeira produção brasileira do canal, sendo uma parceria da HBO com a Conspiração Filmes, com vários diretores, como Cláudio Torres, Toni Vanzolini, Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda encabeçados por José Henrique Fonseca, filho de Fonseca, que também assinou o roteiro com Felipe Braga e Tony Bellotto. Na segunda temporada de cinco episódios, deu-se sequencia com a equipe da primeira temporada, com os roteiros divididos entre Tony Bellotto. Felipe Braga, Claudio Torres, Claudia Tajes e José Henrique Fonseca. Sendo todo filmado em película, e tendo orçamento de 6,7 milhões, "Mandrake" foi o primeiro produto audiovisual da HBO resultante do mecanismo de incentivo fiscal da Ancine (Agência Nacional do Cinema), incluindo nova regulação com cotas de participação nacional, para que canais estrangeiros produzissem no Brasil.

Segundo a jornalista Laura Mattos, em matéria de 30 de outubro de 2005 da Folha de São Paulo, pouco mais de dois anos antes de estrear no HBO, a produtora Conspiração Filmes, de José Henrique, havia negociado com a TV Globo o projeto, mas a emissora carioca só havia manifestado interesse em produzir um episódio, a ser exibido na série "Brava Gente Brasileira", seguindo a linha de programas unitários, como os analisados anteriormente por esta pesquisa. O cineasta teria achado, na ocasião, que o personagem mereceria uma série e não fechou o negócio. Segundo declaração de José Henrique, que já havia dirigido na Globo em 1993 "agosto", também do pai:

> Na Globo (...) ou em qualquer outra emissora aberta, o telespectador jamais veria o verdadeiro Mandrake e seu universo "fonsequiano" (...) "Um programa assim não entraria na Globo de jeito nenhum por várias questões: desde a parte técnica, já que tem uma fotografia escura, com uma pegada mais

> cinematográfica, até os assuntos, as cenas de sexo. A HBO, por ser um canal fechado, dá muita liberdade. (Fonseca, UOL, 2005).

Sobre o movimento que envolveu políticas estatais de estímulo ao produto nacional, e fez surgir coproduções dos canais pagos com produtoras nacionais, a pesquisadora Carolina Dumaresq, no trabalho *Mandrake: gênero corpo e sensualidade na narrativa televisiva* (UNB, 2010), propõe o questionamento:

> Que implicações, do ponto de vista do conteúdo, traz essa "tropicalização" às coproduções? Ou seja, para atender a um mercado global, que estratégias de produção de sentidos são postas em circulação pelas narrativas desses produtos? (Dumaresq, 2010, p.38)

Em suas estratégias de regionalizar a programação por meio de coproduções realizadas na América Latina, segundo Dumaresq, pode-se identificar a postura principalmente dos canais pagos Fox e HBO como uma corrida por mercados consumidores. Segundo a pesquisa:

> No caso da HBO, a implementação dessa política ficou sob responsabilidade da HBO Latin America', criada em 1991 com o objetivo inicial de dirigir os serviços líderes de programações via cabo e via satélite em países da América Latina. (...) A primeira produção original da HBO na América Latina foi o drama argentino Epitáfios (2004). Seguido de Mandrake. (Brasil, 2005), Filhos do carnaval. (Brasil, 2007) (ibid., p.38).

Em relação à exposição do corpo feminino na série, a pesquisadora Carolina Dumaresq desenvolve uma abrangente reflexão sobre o assunto, relacionando as representações do corpo feminino como uma dinâmica comercial de exposição de um “produto à venda”, e direcionado ao espectador identificado com Mandrake. Na pesquisa sobre a presença imagética do corpo feminino sexualizado em programas de canais pagos, Dumaresq também identifica, em 2010, como traços marcantes nos programas dos canais pagos, em especial a HBO, em fins da primeira década do sec. XXI, a recorrência de temas como violência, drogas e erotismo. Segundo a autora:

> Essa tendência é também demonstrada na série documental exibida pelo canal, “Sexo Urbano: o lado mais excitante da América Latina“, em que registra o lado erótico de metrópoles como Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, Caracas, Cidade do México e Santiago. (...). No episódio sobre o Rio de Janeiro, a página oficial trazia a sinopse: "Em matéria de sexo, o Rio de Janeiro tem tudo. Através de entrevistas e de um taxista que serve de guia, artistas sexuais revelam as experiências mais ardentes de seu trabalho. (ibid., p.39).

Refletindo sobre as formas de representação da cultura e da identidade nacional que podem ocorrer, como consequência de haver um público-alvo variável de países latino americanos, Dumaresq levanta questão da frequência da representação da mulher como um “atrativo a ser desfrutado” (ibid., p.40) na imagem turística brasileira. No entanto, a preocupação da comercialização para além das fronteiras nacionais foi a tônica da entrevista do produtor executivo da HBO Latin America, Luis Peraza, ao apontar na série Mandrake características aceitas pelo mercado internacional (referindo-se a Mandrake):

> O objetivo dessa série é que ela seja apropriada pelo público brasileiro. Ao mesmo tempo, ela contém características que são universais. Nós, da HBO, temos uma maneira diferente de fazer e mostrar televisão; temos menos limitações em todos os sentidos. Ao meu ver, a HBO é o meio ideal de mostrar histórias sem restrições. Sem limitações de qualquer tipo. (Peraza, 2010, *apud* Dumaresq, 2010, p.40).

No sentido dessa análise de Dumaresq, vale identificar que a mencionada matéria de Laura Mattos na Folha de São Paulo trazia o título "*Mandrake" traz o que a Globo "não exibiria", e* começava com as seguintes informações*:*

> Érika Mader, sobrinha de Malu, fuma maconha. O namorado, Marcos Palmeira, transa com todas as mulheres que encontra pela frente, inclusive a "Tiazinha" Suzana Alves, fica completamente pelado e apanha do cantor Otto. Daniel Dantas faz sexo grupal, e muitas moças cheiram cocaína. É por aí a estreia de "Mandrake”, hoje, às 23h, na HBO. (Mattos, 2005).

Do ponto de vista comercial, segundo Vizcarra (2020), o fato da serie ser uma coprodução da HBO com uma produtora brasileira, e baseada em um

personagem literário diretamente ligado à cidade do Rio de Janeiro poderia dificultar sua entrada imediata no mercado latino americano. Visando contrariar essa possível limitação, optou-se por uma:

> linguagem da narrativa policial — um dos gêneros mais difundidos em séries de televisão contemporâneo junto com a sitcom - para criar um produto exportável, com referências locais e globais: não é à toa que existem personagens estrangeiros (de países onde a série pode ser comercializada), como o diplomata argentino que foi vítima de chantagem no episódio 2, ou o mexicano que o advogado deve resgatar no episódio 8, cujo título é o nome da jovem, "Amparo". (Vizcarra, 2020, p.94).

Serialidade e TV por assinatura

Enveredando pela análise de um programa de TV fechada como a série "Mandrake", se por um lado se relativizam, em nossa análise, os parâmetros que regem a TV de fluxo, como no programa de Geraldo Carneiro; por outro lado, reforça-se a importância de termos como foco na análise o programa como unidade, mesmo que essa unidade faça ainda parte de fluxo, agora voltado para o público seleto de assinantes. Nesse sentido, vale retomar a reflexão empreendida por Arlindo Machado em sua defesa por olhar mais cuidadoso sobre a TV em sua obra *A televisão levada a serio* (2000), em defesa de um foco de análise nos "programas" de TV. Machado reforça, em matéria à revista Cult (1999b), que, a noção de programa teria sido bastante questionada nas décadas anteriores, em função da forte presença do fluxo. Este, muitas vezes, borrava os limites entre os programas, com casos de inserção de um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre o que designa como um programa "continente" de um programa "conteúdo". Sobre a complexidade da questão, relembra Machado:

> Nos anos 1970, Raymond Williams questionou o conceito "estático" de programa, por considerar que, na televisão, não existem unidades fechadas ou acabadas, que possam ser analisadas separadamente do resto da programação. Em lugar do conceito de programa, ele contrapôs o conceito mais "dinâmico" de fluxo televisual, em que os limites entre um segmento e outro não eram mais considerados tão marcados como em outros

> meios. Por outro lado, na televisão, a recepção tende a ser cada vez mais fragmentada e heterogênea, em decorrência do efeito zapping, ou seja, do embaralhamento de todos os canais com o controle remoto. (Machado, 1999b).

No entanto, Machado argumenta que investigações empíricas já demonstravam, à época, que tanto a produção quanto a recepção televisual continuam se baseando fortemente em núcleos de significação coerentes, como os gêneros, os formatos e os programas:

> Em outras palavras, os programas, os formatos e os gêneros continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural. Por essa razão, podemos nos perguntar se o fluxo televisual é o resultado da afirmação de alguma essência "natural" da televisão ou tão somente de uma contingência histórica particular". (1999b).

Na mesma obra, Machado se refere à serialidade na TV, ainda tendo como principal foco de sua ampla análise a TV aberta, uma vez que a TV paga se estabelece no país ao longo da década de 1990. Segundo Machado a seriação. é característica marcante da televisão:

> Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos, até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais." (...) "essa apresentação descontínua e fragmentada do programa televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente". (Machado, 1999b).

Segundo Vizcarra (2020), no tocante à lógica de expansão de personagens e tramas para o formato serializado, o caso de Mandrake é exemplar, sendo representativo da capacidade de criação de tramas episódicas para abordar mídias diferentes àquela de sua origem "graças à colaboração de vários autores (...), e para os quais é necessário o uso de ferramentas de análise do discurso audiovisual" (p.09).

Tratando-se de uma história fonsequiana que claramente contem traços do romance policial, vale o questionamento, que norteou a pesquisa de Vizcarra: “Até que ponto a narrativa policial, detetive, criminoso ou romance negro foi (re)configurada e conseguiu se adaptar a diferentes épocas graças ao formato serial?”(Vizcarra, 2020, p.12)

Uma das primeiras tentativas de abordar a tendência de natureza cíclica do romance policial clássico foi apresentada, na década de 1920, pelo sociólogo frankfurtiano Siegfried Krakauer. O autor defende que o romance policial responde às necessidades que séculos antes eram apaziguadas pelo culto religioso, apresentando uma estrutura similar às formas constitutivas das religiões de ciclos proféticos:

> O mistério a ser elucidado corresponde ao mistério divino; o detetive, o padre ou pregador (ambos personagens condenados ou destinados por vontade própria a serem solteiros, especialmente na fé católica), enquanto seu intelecto infalível equivale ao logos divino que o sacerdote tenta difundir entre os fiéis; O criminoso, por sua vez, tem sua correspondência com o pecador e o blasfemador, enquanto a polícia faria o papel da igreja institucionalizada e, por fim, o suspense equivaleria ao fervor da oferenda religiosa à divindade, na qual o praticante coloca sua convicção”. (Krakauer, 2010, p.35 *apud* Vizcarra, 2010,p.12).

A vitória do espírito positivista racional contra a incerteza, e a análoga vitória da justiça face ao crime, com sua resultante sensação de tranquilidade, seria consequência, então, do poder reflexivo do herói detetive. Sendo assim, para Krakauer, a capacidade analítica desse herói ofereceria respostas:

> aos mesmos mistérios que, na esfera religiosa, o padre explicava aos seus paroquianos em cada missa dominical, como se fosse uma série de televisão transmitida no horário nobre, embora com diferentes ferramentas e formas discursivas, e onde a razão substitui o dogma da fé. (Vizcarra, 2010, p.13).

Se o herói do policial *Noir* termina frequentemente por identificar uma corrupção total de valores, para além da solução do crime, o pensamento nietzschiano é inevitavelmente evocado, em sua, já mencionada reflexão sobre a queda da credibilidade de preceitos do mundo judaico-cristão, apontando para

transformações que se evidenciariam cada vez mais ao longo do século XX. Uma vez livre dos preceitos cristãos, o ser humano terá o espírito livre. Nós, seres humanos em liberdade ”nos aguçamos e tornamo-nos frios e duros com a percepção de que nada que sucede no mundo é divino, ou mesmo racional, misericordioso e justo pelos padrões humanos: sabemos que o mundo que habitamos é imoral, inumano e ‘indivino’” (Nietzsche, 2012 [1882], p. 212).

De acordo com Jordi Balló e Xavier Pérez, o objetivo da serialidade é satisfazer o público cativo e buscar engajamento de novos leitores, de forma dinâmica similar ao funcionamento de uma ação de marketing de qualquer outro produto (cultural ou não). No caso de uma narrativa seriada, cada nova história engendrada na sequencia de episódios tem que manter de um sistema que envolve diferença e a repetição dosadas: diferença na história e repetição no método de resolver a intriga:

> As estratégias com as quais os narradores seriados mantêm o interesse de seu público – dedicado periodicamente ao reencontro com seus mesmos personagens, geografias, argumentos ou motivos visuais - são baseados numa avaliação intuitiva do horizonte de expectativas com que cada ficção é formulada. (Ballo e Perez, 2005, p.10 *apud* Vizcarra, 2010, p.22).

Na esteira do pensamento de Ballo e Perez, Martin Priestman afirma: “o que o formulário seriado precisa [...] combinação de dois eixos: o drama único e de interesse pessoal em cada episódio individual, e a reconfortante repetição do continuum [narrativo]”10 (Priestman, 2000, p 57). Seguindo esse pensamento defende Vizcarra:

> Basta assistir a qualquer episódio da série de televisão da franquia csi (o mesmo se aplica a qualquer outro ciclo: Poirot, Padre Brown, Maigret, etc.): os detalhes de cada investigação, a individualidade de seus participantes transitórios, bem como os motivos do crime e as técnicas utilizadas para cometê-lo tendem a ser diferentes em cada obra / episódio, enquanto as características dos personagens principais, suas virtudes, seu método de investigação, as imagens da morte da vítima e do cadáver e, claro, a resolução garantida que satisfaça às expectativas do espectador, como em todos os procedimentos policiais, são praticamente inalterados. (Vizcarra, 2010, p.23).

Seguindo na análise das narrativas ficcionais que envolvem adaptações literárias, personagens podem originar franquias transficcionais aproveitadas pelas narrativas audiovisuais. Segundo o pesquisador e professor francês, Matthieu Letourneux, o reconhecimento da ascensão global de séries de televisão e seu cruzamento com as demandas de leitores com ideias semelhantes potencializam as possibilidades de serialização:

> Fazer uma série literária tem acima de tudo virtudes comerciais. Isto permite capitalizar a sorte do livro, garantir efeitos de sinergia promocional e esperar o retorno de retransmissões mediáticas mais importantes. Esta escolha também se baseia em razões industriais. Para obter financiamento dos estúdios, o produtor tem interesse em contar com uma obra que já é um sucesso. (Letourneux, 2017, p.386).

Em Mandrake, além de criação de novas histórias, há modificações como a atualização do tempo. Segundo análise de Vizcarra já que a série se passa na primeira década do século XXI, a idade do protagonista, que sugere ter cerca de quarenta anos, além, do uso de tecnologias digitais como ferramentas de investigação, engano ou evasão. "Consequentemente, não estão representadas as intrigas descritas nos livros, mas o universo ficcional criado por Fonseca onde Mandrake interage" (93). Sendo que, em referencia às distinções entre *serie* e *seriado*, segue Vizcarra:

> (...) de acordo com a distinção em Inglês, Mandrake seguiria as diretrizes da série, já que cada capítulo pode ser visualizado de forma autônoma (embora haja uma progressão dramática dos protagonistas), como acontece em Bones ou Criminal Minds (na literatura: o Cânone Holmesiano, o ciclo de Cthulhu), enquanto a serial é uma história contínua e completa dividido em vários episódios, como Breaking Bad, Dark o True Detective (na literatura: O Senhor dos Anéis, Em Busca do Tempo perdido), embora, como é óbvio, as distinções entre série e serial, em exemplos como Arquivo X ou House M.D. nem sempre são claros. (Vizcarra, 2010, p.93).

Mostra-se interessante a análise sobre a internacionalização das séries, de Raphaël Baroni e Anaïs Goudmand, na identificação que os autores fazem de uma polarização no campo das produções,

> entre um pequeno grupo de obras que desfrutam de grande capital simbólico em comparação com a maioria das produções, consideradas comerciais, que produzem grande capital económico". (Baroni e Goudmand, 2017, p.188).

Esta perspectiva, de Baroni e Goudmand, estaria afinada com a ideia de divisão entre "televisão como lixo" e o "cinema como arte" (Bourdieu, 1997), por exemplo. Os autores acertariam em "distinguir ambas as formas de gerar produtos, que cumprem a suas próprias funções, ou seja, obter o capital desejado"(Vizcarra, 2010, p.94); sendo o argumento baseado em contrastes entre franquias americanas como "Law and Order" ou "CSI" , comparadas a séries como "The Sopranos" ou "House of Cards". Porém, segundo Vizcarra, nas séries televisivas latino-americanas, aconteceria algo diferente: "Mandrake, por exemplo, pode ser considerado a meio caminho entre esses dois aspectos, às vezes mais para comercial e por vezes mais próximo do audiovisual estético" (ibid.,p.95).

Vale recuperar, nesse sentido, a reflexão de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, presente em A *tela global (2007)*, segundo a qual a tradicional dissociação entre cinema de autor e o cinema comercial teria se tornado, nas últimas décadas, se não fraca, pelo menos não tão drástica. O mesmo teria acontecido, na visão dos autores, com a televisão, especialmente de canais pagos, que passou a oferecer no século XXI produtos comercializáveis e com certo tratamento estético, recorrendo, à indústria e à linguagem cinematográficas:

> Quando os astros do cinema desempenham os papéis principais nos telefilmes, quando os próprios realizadores passam de um gênero a outro, quando as obras feitas para a televisão suscitam paixões videófagas, é necessário relativizar a grande divisão entre cinema nobre e televisão vulgar. (Lipovetsky e Serroy, 2007, p.216).

Sendo assim, na série em questão, conclui Vizcarra que fica claro o objetivo de atingir diretamente as expectativas de um amplo público: "doses de ação e violência equilibradas com passagens de comédia e cenas sexuais não explícitas, com uma quantidade de tempo considerável de nudez feminina por episódio"

(Vizcarra, 2010, p.95). Tudo isso envolvido em uma linguagem da narrativa policial, com atmosfera dos filmes Noir americanos.

Partindo das reflexões levantadas três aspectos foram, incialmente, tomados como guia para observação e análise das principais características dos personagens e do enredo: o aspecto visual, o som e a referência do filme noir, na esteira das reflexões de Vizcarra, no sentido das reflexões desta pesquisa em sua abordagem sobre os traços moralizantes do autor, e seu desdobramento nas releituras televisivas.

Na área visual, um pequeno antes do início do primeiro episódio, é mostrado por cerca de 1º segundos como uma epígrafe que precede os créditos iniciais e a vinheta do título da série, sendo, portanto, a primeira informação que chega ao público: *"Em uma palavra, desmoralização era geral. O clero, a nobreza e o povo foram todos pervertidos. Joaquim Manoel de Macedo, Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro, 1862*." A frase que consta como epígrafe do conto de Fonseca "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro", que abre o livro Romance negro, segundo Vera Figueiredo expõe a violência do mecanismo de exclusão que vem sendo perpetuado por um modelo econômico e social injusto desde a época de Macedo.

> Através desta citação, Rubem Fonseca inscreve-se na tradição da narrativa urbana carioca, da qual fazem parte, dentre outros, José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio. (Figueiredo, 2003, p.49).

No conto de Fonseca, o personagem Augusto quer escrever um livro sobre o Centro da cidade do Rio de Janeiro que inclua aqueles que a cidade exclui, ultrapassando preconceitos e moralismos. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2008[1994]), Fonseca retorna então à tradição mencionada por Figueiredo, tornando-se, segundo a autora, "intencionalmente infiel, para reciclá-la, buscando um espaço próprio" (Figueiredo 2003, p.49), e ainda:

> Como companheiro de passeio, situado em outro tempo. Rubem Fonseca dialoga com a tradição que Macedo legou. Ainda sob o signo da perversão, o escritor contemporâneo quer resgatar o que a cidade expulsa, para transformá-la em objeto de utilidade e prazer. (Gomes, 2008 [1994], 43 *apud* Figueiredo, 2003, 49).

Atuando como uma síntese do que será visto na série, a citação se relaciona com frases emblemáticas da obra do autor, como “a cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar"., que abre o conto "O caso de F.A.". No caso da série, segundo Vizcarra, a sentença contém uma nostalgia moralista que está

> (...) geograficamente situada no Rio e vincula esse tom de reprovação ao que continua acontecendo mais de um século depois, embora, obviamente, como descrição irônica do ambiente urbano, ideal para apresentar, desde sua variante clássica até o romance negro, as ficções policiais. (Vizcarra, 2020, p.96).

A cidade é o enigma a ser decifrado pelo detetive, como ambiente característico da modernidade, e de sua falta de sentidos ocultos que substituam a moral cristã abalada pelo aforismo nietzschiano de que Deus está Morto, e, portanto, “tudo que existe é justo e injusto, e, portanto, justificável” (Nietzsche, 1889). Mandrake, como os detetives do romance negro, é apresentado como portador da habilidade de decifrar o sentido do oculto da cidade e resolver deficiências de comunicação (Vizcarra, 2020). Sendo que, para Figueiredo

> Fica, então, evidente, nas obras de Rubem Fonseca, a retomada da questão do mundo como Biblioteca de Babel composta de textos que se inter-referenciam, da preeminência da linguagem sobre a experiência, em consonância com o relativismo axiológico que caracteriza os tempos atuais. Daí a fácil identificação entre a imagem do narrador/leitor e a do detetive — se tudo é texto, investigar é ler e reescrever uma nova versão. (2003, p.48).

No que se refere às opções imagéticas da série, Dumaresq resume, em sua pesquisa, que o seriado conta com poucas cenas de estúdio e muitas externas, com foco em mostrar a cidade, com a soma de:

> mais de 300 locações, com destaque para as tomadas feitas quase na totalidade com câmera na mão. De acordo com o diretor José Henrique Fonseca, a opção em não utilizar tripé foi uma maneira de confundir o ponto de vista da câmera com o ponto de vista do protagonista. A narração em off é mais um recurso para marcar

> o posicionamento do personagem principal diante das situações por ele vivenciadas. (grifo nosso, Dumaresq, 2010, p.56).

Seguindo na identificação dos aspectos de imagem e som característicos, e suas relações com o Noir, outro exemplo pode ser notado ainda na sequencia de abertura. A primeira imagem da série é uma panorâmica externa alta e noturna mostrando a praia de Copacabana, do ponto de vista do lado do Leme. O plano, que vai lentamente entrando na janela do apartamento, movimentando-se à direita, é acompanhada de uma narração masculina, enquanto aos poucos aparece a imagem de Mandrake:

> Essa é a praia do bairro onde eu moro. E aí esse sou eu. Meu nome é Mandrake. eu sou advogado criminalista. Vivo cercado de clientes acusados de contrabando, tráfico de drogas, estupro, sequestro e outros crimes menores. Quando mentem pra mim, acredito neles para melhor defendê-los. Quando dizem a verdade, recorro a um desses mecanismos psíquicos que aliviam a consciência dizendo pra mim mesmo: não julgue, tente entender. (Fonseca, 2022 [1979], 1'34" - 1'56).

O uso dessa narração lembra a sequência de abertura de um dos filmes emblemáticos do cinema noir, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), sendo somada a ela a "tomada exterior tornando-se interior, sem corte, enquadrando o protagonista vestido com seu traje inconfundível: terno escuro, camisa branca, gravata preta." (97). Na cena, Mandrake convence um policial a não prender duas meninas ricas drogadas, que ele diz conhecer, argumentando que as coisas estariam muito piores lá fora, nas ruas do Rio, e que e o policial faria papel de bobo na delegacia. Na análise de Vizcarra desse trecho:

> Nessa primeira cena, de quatro minutos de duração, já se apresenta o tipo de justiça seletiva que o espectador da série testemunhará, bem como as desigualdades entre a sociedade carioca. (..) E nessa sequência de abertura ressoa evidentemente - embora talvez sem todo o seu poder - uma das frases mais reconhecidas do detetive Philip Marlowe no romance de 1940 *Farewell, My Lovely*: "A lei nesta cidade está onde você a compra" ("Law is where you buy it in this town".). (Chandler 1980,389" *apud* Vizcarra, 2020, 98).

Notam-se opções visuais características de uma apresentação imagética que visa capturar o espectador, com quadros fechados para objetos, close-ups, posicionamento de personagens na frente da câmera e vistas panorâmicas do local onde acontecerá a série. Uma amostragem da identidade da ficção episódica. Como argumentou o escritor e crítico espanhol Jorge Carrión,

> O episódio piloto retrata os personagens profissionalmente e familiarmente, com sua máscara (o que querem representar) deslocada, subitamente violada [...]. Porque as telesséries buscam a criação de um mundo. Firmam, desde o inicio, um pacto com o espectador para que este assuma que o que ele está vendo é tão real e tão fictício quanto a própria vida. (Carrión, 2015, p.15 -16).

Sendo assim, remetemo-nos ao acordo ficcional, abordado por Umberto Eco (1994), onde o leitor suspende a descrença no texto ficcional, estabelecendo-se um pacto tácito entre autor e leitor; onde este último, mesmo sabendo que está diante de um a ficção, acreditará no seu valor de real dentro do universo literário, ainda que seja diferente do mundo empírico:

> A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.". (Eco,1994, p. 81).

Focando ainda no aspecto imagético, ao contrário do estilo Noir clássico do traje de Mandrake, as mulheres, na série, se vestem de maneira mais variada, mais adequada ao clima carioca, quase sempre um vestido ou saia curta (Dumaresq, p.48), ao clima carioca, tanto Bebel como Berta Bronstein, amante e namorada de Mandrake. Vale mencionar que os relacionamentos de Mandrake com ambas, reproduzem a "dicotomia do paternalismo e protecionismo clássico do gênero noir onde o protagonista, sempre masculino, escolhe entre as personagens femininas" Nota-se ainda uma pequena alteração relativa à segunda temporada, onde há "uma ligeira modificação quanto ao grau de decisão concedido a mulheres, que se

percebem como mais livres de escolha e menos dependentes do advogado" (Vizcarra, 2020, p. 100). Segundo Dumaresq, 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" (Fonseca, HBO, 2005). Suas relações afetivas são marcadas pelo desejo de sedução e de prazer erótico e sexual. Nesse contexto de reflexão abordado por Dumaresq, que envolve abrangente reflexão do ponto de vista de gênero, vale mencionar um dado identificado por Vizcarra sobre a complexidade do detetive, conforme construído na releitura, e em sua interpretação pelo ator Marcos Palmeira e direção do programa, como sendo, além de sedutor, também como um indivíduo fácil de seduzir. Isso faria com que:

> o personagem, mais que repelente, é empático com o espectador, mesmo que o impacto das representações visuais femininas mencionadas acima, quando analisadas em profundidade, possam provocar reconsiderações e até mesmo um balanço crítico negativo da série a partir de apreciações éticas de gênero (gender). (Vizcarra, 2020, p.103).

Sobre a utilização do som, a narração em off presente em Mandrake, como voz de quem conta a história, com focalização interna, ou interna variável, é um recurso narrativo convencional do discurso audiovisual, que segundo Vizcarra " informa o espectador sobre um evento a partir da perspectiva focal quem emite a mensagem, aproveitando o contraponto que pode (ou não) ser feito com a informação visual fornecida de forma simultânea."(ibid., p.108) Abre-se o espaço de intimidade e cumplicidade do protagonista com o público através da montagem de uma voz que não corresponde às vozes diegéticas, Vale destacar que esse recurso da narração em off é amplamente utilizado no filme noir clássico, "desde as primeiras produções (ex. abertura de "Laura", de Otto Preminger, 1944, de "A Dama de Xangai", de Orson Welles, 1947 (...), onde os personagens com o apoio daquela voz confessional que irá intervir durante o curso da projeção" (ibid., p.108).

Esse comentário em narração em off, pode atuar como uma função de analepse (Genette, 1972), quando menciona / descreve algo já ocorrido, ou prolepse, caso antecipe algum fato, ou interpretação que o espectador, ainda irá conhecer mais adiante, na narrativa. Em seu estudo sobre a narração no cinema

americano, conforme resgatado por Vizcarra, a narração no cinema americano, Sarah Kozloff destaca que

> Um grande número de filmes noir usa a narração precisamente para acentuar a fonte subjetiva da história […]. Esses narradores não querem voltar ao passado, mas sim saber – e muitas vezes serão forçados para explicar - como 'tudo isso' aconteceu. (...) Suas histórias, que têm a ver com crime e adultério, quase sempre são confissões e muitas vezes estas confissões giram em torno de questões (problemas) de ponto de vista e percepção [...]. As histórias desses narradores culminam no reconhecimento de seus próprios erros e em sua nova capacidade de nos dizer o que o que realmente aconteceu". (grifo nosso, Kozloff 1988, p.63 apud Vizcarra, 2020, p. 109).

Nota-se no primeiro episódio, além da narração inicial já mencionada, uma narração final, que traz um significado diferente. Tendo passado o detetive / advogado, por um processo de aprendizado, conforme afirmado por Sarah Kozloff, este o compartilha com o espectador:

> O Wexler tinha razão, aquele não era um bom caso, e aquela turma não era boa. Mas como ele mesmo diz, para o advogado o crime sempre compensa. Agora, uma coisa era certa, eu nunca mais ia esquecer aquele dia. (o dia amanhecendo) O dia da revolução acreana, seis de agosto. (Fonseca, HBO, 2005).

A narração sobre o que aconteceu, reforça a identidade da série inspirada no Noir, e existe em praticamente todas as modalidades de história policial, segundo Vizcarra:

> Do parceiro do detetive do século XIX (o narrador das histórias sobre Auguste Dupin, Dr. John Watson, Capitão Hastings, etc.) para o gravador portátil Diane do agente do FBI Dale Cooper em Twin Peaks (Lynch e Frost, 1990-1991, 2017), a verbalização do processo de detecção é uma das características implícitas na narrativa do gênero". (Vizcarra, 2020, p.110).

Por isso, quando o acompanhante-testemunha não está presente na ficção, a narrativa policial audiovisual utiliza várias técnicas para representá-lo não explicitamente, sendo a locução, estratégia mais recorrente. Porém, pode-se

questionar se esse recurso sonoro, não sendo completamente extradiegético, apresenta o conflito de subjetividade e confiabilidade. Sendo, assim, segundo Vizcarra, podemos nos perguntar, após a narração final: Será que ele aprendeu a lição? Na resposta negativa a essa pergunta, pode estar presente uma obstinação do personagem principal, que, de certa forma garante ao espectador que a jornada do detetive será reiniciada no próximo episódio já que:

> a certeza (de) que, no próximo episódio, (este) voltará ao risco e ao mistério, graças ao que a trama geral da ficção episódica se consolida, tanto na sua perspectiva do personagem-detetive como na do espectador fiel. (Vizcarra, 2020, p.111).

Assim como os temas abordados de prostituição, *femmes fatales*, traições, revelações inesperadas, traços característicos da ficção policial hardboiled / filme noir, a narração está presente em mais de um episódio. Especialmente no 10º episódio - João Santos - ela aparece no meio e no fim da trama, o que demarcada o ponto de junção de duas histórias, envolvendo o mesmo personagem. O primeiro caso resolvido trata-se de um falso crime de extorsão de natureza sexual, com suposto estupro de menor, com o cliente João Santos sendo absolvido. A narração, mesmo sendo consequência de processo de aprendizado diferentemente das narrações finais, revela a desconfiança que Mandrake tem do cliente que teve vitória na causa judicial, afirmando:

> Não gostei do amigo do Wexler Eu não gostei daqueles dois e da mãe no manicômio. Eu não gostei daquele caso. Me surpreendi quando Junior descobriu as duas na internet. Achei que o amigo do Wexler era culpado. Fiquei surpreso ao descobrir que não era. eu desejei nunca mais ouvir o nome João Santos na vida. (Fonseca, HBO,2005, 22'46" - 23'06").

Seguindo-se à narração, acompanhando a imagem de um viaduto do centro do Rio, em visão diurna da acima do cais, surge a frase “Uma semana depois...”. A segunda parte do episódio mostra o cliente sendo descoberto como participante e patrocinador de um grupo internacional de pedófilos. Segundo Vizcarra “A segunda narração de Mandrake encerra o capítulo enfaticamente destacando a fórmula da enunciação dos aprendizados do detetive durante sua aventura” (121), com a frase:

> É da natureza do homem mentir, enganar as pessoas, até os amigos. Faz parte da amizade perdoar e tentar entender. Sem ela resta apenas a inevitável solidão. Mas diante a descoberta de que seu amigo é um monstro, fica a terrível pergunta: Como? (Fonseca, HBO, 2005, 45'50"- 46'08").

Um exemplo de utilização do recurso da prolepse (Genette, 1972), o ato de narrar ou evocar antecipadamente um acontecimento posterior (flashforward), ocorre na sequencia de abertura do episódio oito da série. Segundo Winck (2022) sobre a estrutura narrativa genettiana, as prolepses, embora não estejam de todo ausentes da narrativa clássica, são menos frequentes que as analepses (flashback, na linguagem cinematográfica), salvo nos relatos "em primeira pessoa", nos quais, segundo Winck "por seu caráter retrospectivo, o narrador se sente mais à vontade para fazer menções a acontecimentos futuros ao tempo da história "(p.28). Pode-se considerar o caso na mencionada abertura, embora não se trate do narrador épico, como na explicação de Winck. Na abertura em questão, o recurso trata-se também, mais especificamente, um exemplo curto de começo da narrativa *in media res*, com a narração já principiando no meio da trajetória do protagonista:

> Não se pense que a anacronia é um expediente específico da literatura moderna; ao contrário, ela é um recurso milenar do acervo literário. A literatura épica, desde a Ilíada, costuma começar in media res, ou seja, a narração já principia no meio das peripécias do herói, sendo obrigada depois a retroceder ao início com fins explicativos". (Winck, 2022, p.28).

Segundo Winck, Genette redenomina de analepse todo esse movimento de retrospecção, de recuo em relação ao tempo da história (flashback, na linguagem cinematográfica); e de prolepse o ato de narrar ou evocar antecipadamente um acontecimento posterior (flashforward):

> uma anacronia pode se situar, no passado ou no futuro, mais ou menos longe do momento "presente", isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos essa distância temporal de alcance da anacronia. Ela mesma pode também cobrir uma duração mais ou menos longa da história: é o que chamaremos sua amplitude." (Genette, 1972, p.107-108).

Vale lembrar que esse tipo de recurso narrativo é bastante comum em filmes policiais, como ocorre, por exemplo, em “Tropa de Elite II”, um dos filmes com maior bilheteria da história do cinema brasileiro, que também segue diversas outras convenções do gênero. Na mencionada abertura do episódio 8, a partir de uma foto diurna sobre uma área arborizada, ouve-se uma voz em off feminina: “Pare com isso, (..), largue a arma!” e imediatamente depois se ouve um tiro e um grito: “Você é um idiota!" (Fonseca, HBO, 2005, 1'23"-1'29"). Uma vez sugerido o recurso de voice over / voz em off, vemos Mandrake no banco de trás de um carro, deitado nos braços de uma mulher, enquanto os créditos continuam aparecendo. Fornecendo uma informação dramática posterior, cria-se imediatamente no espectador a curiosidade sobre como a história chegará àquele ponto. Segundo Vizcarra, em Mandrake o espectador se pergunta: “Quem é a mulher que fala espanhol (...)? Por que Mandrake não está na cidade? E obviamente, Mandrake morrerá neste episódio?” (Vizcarra, 2020, p.113). Após a perda gradual de consciência por Mandrake, imediatamente posterior, Vizcarra amplia a análise de imagem e sonora, e identifica que, diferentemente do restante da série, vemos a utilização de recursos de “imagens fora de foco, com granulação estourada e com saturação extrema de cores” para caracterizar uma excepcional situação extrema de perda de controle de Mandrake. Nesse caso, ele escuta, mas não vê, supostamente estando à beira da morte.

Ainda no tocante às narrações, que encontram paralelo nas narrativas fonsequianas, cabe mencionar o episódio 2, que aborda o conto “Mandrake” (1979), o mesmo adaptado em 1983, por Euclydes Marinho para a TV Globo, abordado anteriormente nesta pesquisa. Esse conto de Fonseca contém algumas reflexões do personagem, sobre si mesmo e sobre o mundo, como a já mencionamos a auto referência como sendo “um homem que perdeu a inocência” (Fonseca, 2022 [1979]. p.79). Segundo, Dumaresq, as últimas frases do conto trazem títulos de três livros de Chandler:

> Coloquei-a num táxi. Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa. (FONSECA, 1999c, p. 550, grifo

> nosso). As expressões (...) são os títulos dos romances Farewell, my lovely (1940), The long goodbye (1953) e The Big Sleep (1939). (Fonseca, 2022 [1979]. p.110 *apud* Dumaresq, 2010, p.58).

No encerramento do episódio da série não há qualquer narração, como acontece em outros. Vale o questionamento dos motivos dessa ausência, justo nesse episódio, um dos que foram adaptados diretamente de um conto do autor. Não por seu caráter de curiosidade na menção ao clássico autor Noir (embora pudesse ser enriquecedor), mas pela finalização do conto, com o personagem descrevendo seu estado de espírito como sendo de um corpo sem ninguém, como metáfora de um esvaziamento de crença no ser humano, tendo acabado de ouvir a personagem Lili, sobrinha e amante do empresário Méier, descrever friamente os crimes que havia cometido. Sendo que essa "cena" entre os dois se inicia com o trecho

> Ele está mentindo, eu disse. Deve ser para proteger alguém. Talvez Eva.
> O corpo de Lili começou a tremer, mas não saía um som da sua garganta. Ao
> passar perto de um poste de luz vi que o seu rosto estava molhado de lágrimas.
> Não foi ele, não. Nem Eva, disse Lili, tão baixo que eu mal distinguia as
> palavras.
> Então era isso. Eu já sabia a verdade, e o que isso adiantava? Existem mesmo culpados e inocentes?
> Estou ouvindo, pode começar, eu disse. (grifo nosso, Fonseca, 2022 [1979]. p.109).

Torna-se digna de grifo a frase: "Eu já sabia a verdade, e o que isso adiantava? Existem mesmo culpados e inocentes?" por ser a tradução absolutamente fiel de um dos traços mais marcantes do detetive do romance negro, em seu questionamento sobre quaisquer verdades estabelecidas, também um dos traços de Fonseca, como reforça Figueiredo:

> na literatura de Rubem Fonseca, hermenêutica e desatino caminham juntos. Não havendo nenhuma verdade oculta por trás da superfície, resta ao homem mover incessantemente as peças dispostas sobre ela, reordenando-as em busca de um sentido. A perda da crença em uma dimensão profunda, em que a verdade

> se ocultaria, transforma tudo em imagens planas e intercambiáveis. Nos textos, como nos espaços". (Figueiredo, 2020, p.236).

Outro trecho presente no conto é a autodescrição (já mencionada nesta pesquisa) "Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois, tornei-me muitos" (Fonseca, 2022 [1979]. p.96). A partir desses exemplos pode-se notar a enorme gama de opções de narrações possíveis, que não foram utilizados na série. Caberia o questionamento da pressão exercida pelas necessidades, ou censuras, do próprio meio televisivo (Bourdieu, 1997), em relação ao traço filosoficamente amoralizante desses trechos mencionados. Decisão que, a julgar pela conjuntura, pode ter sido potencializada por se tratar do primeiro lançamento da HBO Latin America, como uma aposta de risco voltada para o amplo mercado latino americano, como mencionado.

Finalizando, vale mencionar a reflexão resumida de Vizcarra, afirma que esta:

> (...) transforma um personagem literário em uma figura acessível a partir do ponto de vista televisivo, apelando para convenções genéricas do cinema noir americano que surgiu na década de 1940 do século passado - com seus clichês visuais e sonoros – dentro de um ambiente carioca do século 21, onde prevalece a fórmula de sucesso do romance policial: a cidade noturna, seja ela qual for, é território dos homens, do vício e da corrupção. (Vizcarra, 2020, p. 09-10).

7 – Lucia, 2016

No dia 21 de novembro de 2016, segunda feira, às 23h, estreou no canal GNT a minissérie "Lúcia McCartney", segunda adaptação televisiva do premiado conto de Rubem Fonseca. Levando-se em conta a adaptação de Geraldo Carneiro para a TV já abordada nessa pesquisa, e o filme de David Neves, de 1971, a série é a terceira releitura audiovisual brasileira de que se tem notícia. Dirigida por José Henrique Fonseca, a série do GNT somou oito episódios, exibidos às segundas-feiras, às 23h na grade do canal, sendo que, em ação inédita, o canal disponibilizou a série completa no GNT Play antes da estreia na TV, na sexta-feira 18 de novembro. Produzida pela empresa Zola de José Henrique Fonseca, e com roteiro assinado por Gustavo Bragança e pelo próprio José Henrique, a ficção traz Antônia Morais como Lúcia e Eduardo Moscovis como José Roberto, protagonistas da série.

Uma primeira questão a ser notada, do ponto de vista de determinantes de produção, é o momento histórico de 2016, com o sistema de streaming em processo de consolidação no mundo, com empresas de alcance global, com suas exibidoras locais já estabelecidas em todos os continentes. Mesmo nesse contexto, o GNT caracterizava-se por ser um canal com sua grade de horários, sendo que o produto foi disponibilizado ao mesmo tempo para acesso por demanda, no GNT Play, sendo posteriormente incluída, por alguns meses, na plataforma / canal Now, pertencente à operadora de canais a cabo NET. Em entrevista, Mariana Koehler (2024), diretora artística do GNT na ocasião da série, afirmou que a série ficou disponibilizada no Now por poucos meses apenas por questões jurídicas que envolviam os direitos das músicas utilizadas, pois havia interesse do canal em manter a série disponível por demanda. Vale lembrar que a série Mandrake, abordada anteriormente, foi ao ar na HBO em horários específicos, e posteriormente não teve suas duas primeiras temporadas, de 2005 e 2007, disponibilizadas por demanda, sendo ambas vendidas em um pacote de DVD logo após a exibição da segunda. Apenas a última temporada de Mandrake, de 2012, composta por dois telefilmes, segue disponível na Amazon Prime. Nesse sentido, vale a reflexão dos parâmetros, fortemente internacionais, que havia no momento da produção do GNT.

Quanto ao surgimento das séries no país, Elizabeth Bastos Duarte, afirma, no preâmbulo de *Do que as series americanas são sintomas?,* de François Jost (2012), que os seriados chegaram à televisão brasileira, desde os primórdios da TV, sendo, inicialmente, "produtos importados das emissoras americanas; mas, aos poucos, os canais brasileiros passaram a apostar em sua produção: aproveitaram-se da experiência adquirida com as telenovelas, para lançar seriados que obtiveram bastante êxito" (Duarte [Jost], 2012, p. 12). A autora menciona como exemplos exitosos de programas seriados: *Alô doçura* (Tupi 1953 - 1964), *Família trapo* (Record 1967 -1971), *Malu mulher* (Globo 1979 - 1980), dentre outros, com destaque para *A Grande Família* (Globo, 1972 - 1975 e 2001 – 2014) maior e mais longevo caso de sucesso das séries televisivas brasileiras. Tendo sido escrito em 2012, a reflexão de Duarte sobre as séries já leva em conta o sucesso, no Brasil, dos canais pagos desde a década de 1990 e o boom do streaming da década de 2010. Naquele momento, afirma Duarte:

> Indubitavelmente, as produções norte-americanas dominam o mercado de seriados, atualmente em franca expansão em termos mundiais. Assim, hoje, nos canais brasileiros pagos, sua presença e predominância na grade de programação são indiscutíveis, mesmo que esses produtos sejam legendados para o português pelas suas subsidiárias nacionais, mantendo algumas vezes, até mesmo o título original. (Duarte *apud* Jost, 2012, p. 12).

Quanto à importância das mudanças tecnológicas ao longo das ultimas décadas no século XX, e início do XXI, tendo como principal elemento o surgimento da TV a cabo, Jason Mittell (2012) reflete, levando em conta principalmente o histórico da TV americana:

> Durante os primeiros 30 anos, o meio televisivo era essencialmente controlado por redes de televisão que ofereciam uma programação restrita, distribuída em horários limitados, e sem acesso a conteúdos. (...) Desde a popularização da transmissão a cabo e do equipamento de videocassete no início dos anos 1980, a balança pendeu mais para o lado do controle do espectador (...). E, um dado mais importante no sentido da construção da narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos. (Mittell, 2012, p. 34-35).

Referindo-se ao impacto das inovações narrativas, Mittell defende que se trata, resumidamente, de uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não necessariamente uma fusão completa dos formatos seriados e episódicos, mas um equilíbrio volátil. Segundo o autor, o "desenvolvimento da trama tem (agora) posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo". (Mittell, 2012, p. 36,37). A série que concretizaria esse modelo narrativo seria "The Sopranos", que começou a ser exibida em 1999, passando a ser referência de uma nova fase do formato. A televisão sairia de uma posição renegada, em relação ao cinema, recuperando com essas séries, segundo Mittell, uma legitimidade, que nunca havia tido.

Abordando o mesmo universo, de outro ângulo, Jost publica, em 2012, *Do que as series americanas são sintomas?* tendo como motivação a busca pelos motivos do sucesso, na França, das séries americanas. Jost apresenta a hipótese de que o sucesso de uma série dever-se-ia menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que ela proporciona ao espectador, e que esse ganho não se limitaria a mera soma de códigos. Deixando claro que sua pesquisa envolve as series mais vistas, que não necessariamente são as mais sofisticadas, ele se debruça sobre a questão da audiência em massa, em nível mundial. Como primeira reflexão, Jost avalia a questão da repetição, e menciona Eco:

> Eco defende, em um texto fundador (Eco, 1985), a posição de que o que liga o telespectador as séries é primeiramente o prazer que a repetição provoca, prazer enraizado na infância, quando pedimos a nossos pais para que nos recontar assim indefinidamente nossa história preferida. Se se deseja compreender a importância das séries nas práticas culturais, essa compreensão vem menos da lição de anatomia que nelas se encontra, e mais do exame das relações que elas estabelecem com seus espectadores. (Jost, 2012, p. 25).

Questionando qual seria nossa relação com os heróis, Jost evidencia duas características dessa relação: a proximidade e identidade desses heróis com o universo do telespectador e a fragmentação da figura principal em muitas outras, contribuindo para a noção de herói coletivo. Apoiando-se no critério aristotélico da

elevação dos personagens do crítico canadense Northrop Frye (1969), que os classificam como: mítico, romanesco, mimético alto, mimético baixo e irônico, Jost identifica que a maioria dos "heróis" das narrativas mais presentes na primeira década do Sec. XXI, seria da categoria chamada "mimético baixo", onde se encontrariam:

> ficções que se desenvolvem a partir de roteiros sobre personagens que são iguais aos seres humanos e ao seu ambiente. Encontram-se nessa categoria todas as séries nas quais os heróis oscilam entre sua vida profissional e sua vida privada (Ally McBeal, Sex and the City, Mad Man, etc). (Jost, 2012, p. 35).

Nessas reflexões acima, encontramos alguns elementos que serão, juntamente com a análise de Vizcarra, referenciais para nossa detecção dos indicadores das opções tomadas na releitura de José Henrique Fonseca, a respeito das marcas da obra de Fonseca.

Segundo Mariana Koehler (2024), em entrevista, referindo-se ao início do processo de criação da série, partiu do diretor José Henrique Fonseca a ideia de uma adaptação do conto do pai. Com a credibilidade de parceiras em produções anteriores com o canal, a direção do canal entendeu que "ninguém melhor do que ele faria a série, do ponto de vista artístico como criador da adaptação audiovisual sobre a obra do pai", além da agilidade no campo dos direitos autorais. A primeira questão surgida foi: "Como é que nós vamos transformar um conto curto em uma série de vários episódios?" Como primeiro passo, houve a formação de um núcleo de desenvolvimento de criação, com um grupo de roteiristas para estudo e apresentação de propostas, tendo à frente Gustavo Bragança, parceiro em vários trabalhos da produtora. Frente ao questionamento sobre expandir ou não a história principal do conto, chegou-se, conjuntamente, à conclusão de que:

> havia necessidade de segundos e terceiros arcos narrativos para enriquecer essa trama principal, pois ela não sustentaria os vários episódios. O desenvolvimento da história de todos os personagens paralelos foi sendo feito ao longo do processo, sempre com acompanhamento de todos os envolvidos, em reuniões com a direção artística do GNT. (Koehler, 2024).

Vale identificar na estratégia adotada pela equipe do GNT (Koehler) o procedimento identificado por Vizcarra (2020), em sua exemplificação do caso de Mandrake, no tocante à lógica de expansão de personagens e tramas para o formato serializado:

> (...) se exemplifica e se condensa a capacidade de tramas episódicas para abordar mídias diferentes àquela de sua origem, aumentando sua lógica ficcional graças à colaboração de vários autores (...), e para os quais é necessário o uso de ferramentas de análise do discurso audiovisual. (Vizcarra, 2020, p. 09).

No processo conjunto, partiu-se da ideia de manter a atmosfera do conto, optando-se por uma reconstituição de época, o que traria uma riqueza estética, além de um olhar distanciado, diferentemente da opção de Geraldo Carneiro, que havia trazido a história para o seu tempo presente (1994). Surgiu, então, segundo Koehler, o questionamento de como poderiam ser aqueles outros personagens da história: "Como eles dialogariam com Lúcia e José Roberto? Quais os diálogos possíveis entre essas pessoas, que orbitam entre esses dois personagens?". Essa busca pelas histórias. Sendo que esses questionamentos sobre essas histórias paralelas sempre teriam como parâmetro a característica de que tudo é narrado do ponto de vista de Lúcia:

> Seria a visão de Lúcia das coisas, dos outros personagens, do que acontecia sua volta. A ponto do espectador não saber exatamente se aquilo era verdade, ou algo imaginado por ela, inventado por ela. O espectador ficava sem saber até que ponto as tintas que apareciam, nessas outras histórias, eram criação da Lúcia, ou não. Houve essa intenção deliberada
> Foi uma decisão muito firme de manter a atmosfera original do conto em que tudo que acontece é do ponto de vista da personagem. Esse era o objetivo claro da produção da série. (Koehler, 2024).

Importante notar, partindo do traço do que Jost (2012) chamou de tendência ao herói coletivo, a existência o movimento de ampliar foco da narrativa para grupos, tendo como exemplo Sex and the City, onde temos um grupo de amigas, e Mad Man, onde vemos um grupo ligado ao mundo profissional, etc. Temos, no caso da releitura de Lúcia, a expansão da narrativa com base em uma

ampliação / criação das histórias paralelas, tendo como referencial não um grupo como caráter profissional ou coletivo, mas um grupo formado pelo universo da personagem, como polo centralizador. A opção da equipe do GNT pela criação de um mundo envolvendo todos que orbitavam em torno de Lúcia e José Roberto, mantendo o ponto de vista de Lúcia como preponderante, como estratégia de expansão do conto, torna-se visível no resultado final dos oito episódios.

Podemos indicar como um primeiro exemplo de opção estética conceitual, nesse sentido, a solução imagética de criação de cartelas ao longo dos episódios. Como sugestão de capítulos de um diário, ou revista, a cartela traz um título apresentando um micro universo, dentro do universo de Lúcia. Quanto à opção das cartelas, Koehler reforçou que houve consenso de que "ajudaria a melhor contar história, como algo que está sendo narrado por alguém" (2024).

Importante mencionar que a opção por mensagens escritas antes de uma cena, é um recurso tradicionalmente utilizado na dramaturgia, tendo como exemplo clássico o teatro épico (1926) de Bertold Brecht, alinhado com a teoria crítica frankfurtiana, como proposta conceitual que se opunha ao teatro clássico ocidental, visando um teatro narrativo, que reforçasse o caráter de enunciação da encenação, pretendendo despertar uma atitude crítica no espectador. Nota-se que a opção das cartelas reforça exatamente o caráter de enunciação da narrativa de Lúcia, seguindo os traços do conto de Fonseca, onde se nota recursos como títulos para as cenas, diálogos, formas visuais de exposição que remetem à poesia concreta, como já mencionado.

Na observação das cartelas nos oito episódios da série, nota-se a utilização clássica de apresentação de um tema, ou personagem, ou local, reforçando o caráter de diário, ou capítulos da memória da personagem, em quem se percebe a focalização interna fixa e varável (Gaudreault e Jost, 2009 [2005]) presente em toda a série.

Têm-se cartelas distribuídas pelos oito episódios. No Episódio 01: Claramente se nota a apresentação, por meio das cartelas, dos ambientes e personagens principais da história de Lúcia. Vemos no Episódio 01 as cartelas: "Casa das zebrinhas" (06'35") – o local de moradia e trabalho de Lúcia, e de trabalho de sua amiga, e também prostituta, Marta, casa de Eleonor (Lelê) cafetina que coordena o trabalho com seu irmão Renê, que faz o agenciamento dos

programas; “Ele” (8’28”) – José Roberto, seu cliente e amante, coprotagonista, que visita o prostíbulo com os amigos Felipe e Ciro; “Zum Zum” (9’48”) - a boate que frequenta, com amigos, em especial Sérgio; “A Gravadora” (16’36”) – ambiente de trabalho de José Roberto, seu sócio Felipe e Ciro; “Germano” (18’04”) – namorado de Eleonor que frequenta a Casa da Zebrinhas; “Júlia” (24’21”) – esposa de Felipe, amante de José Roberto.

Um dado relevante no uso das cartelas, é que a aparição de cada uma coincide com o momento em que Lúcia estabelece alguma relação com aquela pessoa, ou ambiente. O primeiro exemplo é o próprio José Roberto, que já aparece em tela na chegada ao prostíbulo, junto com os amigos, e segue na sequencia fazendo programa com Eleonor. A cartela só aparece quando, posteriormente, ele e Lúcia ficam sozinhos na sala, e ocorre o primeiro momento de aproximação entre o casal. Apenas nesse ponto aparece a cartela “Ele”, o que sugere uma marcação para o espectador, ou receptor da história contada por Lúcia, do instante em que ele “entra em sua vida”, reforçando a enunciação do ponto de vista de Lúcia. O mesmo exemplo acontece claramente em relação ao personagem Vítor, filho da Eleonor que aparece na série no episódio 02 (29’58”), tocando a campainha da casa delas, seguindo com o diálogo:

> INT/DIA / Casa de Eleonor
> Campainha toca. Eleonor abre
> VÍTOR: Mãe
> ELEONOR: Vítor. (Fonseca, HBO, 2016).

Na sequencia, no episódio 03, Vítor já aparece morando na casa de Eleonor, e convivendo com Lúcia e Marta. No entanto, a cartela “Vítor” (11’14”) só aparece quando se inicia a relação de proximidade entre este e Lúcia.

No processo de criação do GNT, outro dado ressaltado por Koehler, foi o objetivo de estabelecer um recorte temporal histórico para a narrativa, “um produto de época. Achávamos que se poderia conseguir uma atmosfera muito rica esteticamente, de final dos anos 60 (...) Todos os personagens tinham uma precisão temporal, histórica” (Koehler, 2024). Esse objetivo pode ser notado não apenas na direção de arte em sua proposta de figurinos, adereços e cenários, mas também em dados históricos precisos que vão sendo fornecidos ao espectador. No episódio 01,

em cena em uma praça (12’31”), Sérgio sobe em uma estátua, e fala para as amigas Lúcia e Marta, como se fosse em um comício:

> EXT/NOITE/ Praça Tiradentes
> SÉRGIO: Nessa praça aqui mataram Tiradentes, e ninguém fez nada. O problema desse país é o comodismo. E agora esse ano nós vamos ter o Médici. Porra Viado! Eu prefiro morrer do que viver no governo Médici. Porque o problema desse país é pouca saúde, e muita saúva, porra!. (Fonseca, HBO, 2016).

Por essa cena entende-se que a ação de passa no ano de 1969, uma vez que o governo Médici teve início em 25 de outubro de 1969. Na sequencia, em cena na sala da casa de Eleonor (15’57”), Renê lê um jornal O Globo, onde lê-se a manchete: “Ato 5 atinge STF e cassa mais 39”. Posteriormente, em cena na casa de José Roberto (26’36”), este recebe do advogado um documento mostrando o encerramento de um processo judicial, do qual ele era suspeito de ter matado a esposa, onde aparece a data “07 de dezembro de 1968”. Reforça-se então que a cena apresentada é posterior ao final de 1968. Finalmente, em cena na sala da casa de Elenor (27’15”), quando Lúcia recebe um telefonema de José Roberto, na TV ligada vemos uma matéria sobre a chegada do homem à Lua, fato ocorrido em 20 de julho de 1969. Por essas informações visuais e sonoras, fica claro que a história, no episódio 1, se inicia no período de fim de julho de 1969. No episódio 06, em cena no sítio onde Marta se esconde dos militares (26’27”), esta chega na casa com uma pessoa de terno com o capuz na cabeça que é levado para o interior da casa. No episódio 07, em cena também no sítio (4’58”) Marta diz a Lúcia !”A gente conseguiu soltar nossos amigos”. Por estas duas cenas, pode-se entender uma referencia ao sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick por integrantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) que durou de 4 a 7 de setembro de 1969, e foi amplamente noticiado, resultando na libertação de presos políticos pela ditadura militar. Sendo assim, entende-se que no episódio 07 a história está em setembro de 1969. Coroando a precisão histórica, temos na última sequencia do último episódio, (26’29”) Lúcia indo de taxi, no aterro do flamengo, para o aeroporto do Galeão:

> INT/DIA - Taxi
> LÚCIA: Hoje é quinze de novembro de 1969, seis e quinze da manhã, meu nome é Lúcia McCartney, eu tenho dezenove anos.
> *Lúcia abrindo o diário escreve: Hoje.* (Fonseca, HBO, 2016).

Por esses dados fornecidos ao longo dos oito episódios pode-se concluir que a ação inteira da série se passa entre fim de julho e 15 de novembro de 1969. A opção pela exposição precisa desses dados históricos na série se deve também a outra premissa da equipe de criação encabeçada por José Henrique Fonseca. Segundo Koehler, havia em 1969 a realidade dos presos políticos e da luta armada na ditadura, mas a maioria da população não fazia parte desses grupos. Houve, então, a opção de abordar os personagens e histórias perifericamente a essa postura política, muitas vezes presentes em obras que retratam o período:

> (...) incluindo o pessoal do "desbunde", por exemplo, o que era muito característico na época. Pessoas mais ligadas à experiência de paz de amor, de amor livre, sendo que o festival de Woodstock aconteceu nesse ano de 1969. (...) Mostrar pessoas que eram muito mais voltadas para uma busca de novas maneiras de se relacionar, do que por um combate político direto. É claro que a ditadura também ia contra esse comportamento, então fizemos com que isso estivesse muito presente. O que era o caso (por exemplo) do personagem do ator. (Koehler, 2024).

A opção de haver como um dos cenários a serra fluminense, além de geograficamente apropriada como locação do "sítio", também se deveu ao fato de que é um dado histórico. Segundo Koehler, houve o questionamento se eles iriam para a serra,

> O que também era uma coisa muito recorrente na época entre as pessoas de classe média alta do Rio de Janeiro. (...) Além do fato de que, na ditadura, muitos filhos de pessoas de classe média alta haviam se escondido em locais na serra fluminense. (2024).

Partindo da opção pela reconstituição de época e pelo desenvolvimento das tramas dos personagens orbitantes, o caráter de liberdade criativa foi determinante nas escolhas adotadas no desenvolvimento até o roteiro final, segundo Koehler. Nesse sentido cabe menção às reflexões trazidas nas análises anteriores

sobre as pressões internas que podem ser determinantes nas decisões tomadas na criação de um produto televisivo, partimos da identificação de uma "mentalidade-índice-de-audiência" por Bourdieu (1997), como característica da TV. Segundo o autor, como veículo de massa, na TV, algumas questões prévias são sempre presentes na tomada de decisão:

> o que eu tenho a dizer está destinado a atingir todo mundo? Estou disposto a fazer de modo que meu discurso, por sua forma, possa ser entendido por todo mundo? Será que ele merece ser entendido por todo mundo? Pode-se mesmo ir mais longe: ele deve ser entendido por todo mundo?. (Bourdieu, 1997, p.9).

Partindo da visão de Bourdieu (1997), e buscando refletir sobre um parâmetro mais atualizado, tem-se em Jost (2012) uma análise sobre as séries que envolvem foco em audiência em massa, em nível mundial. O autor discorre sobre um efeito de realismo ainda presente como atrativo, e sobre a "busca por um saber" como traços marcantes dessas narrativas seriadas em nível global:

> Mesmo os mais afeitos analistas das séries caem seguidamente nessa conversa, esquecendo ou fingindo ignorar que o realismo é um tipo de discurso que obedece a regras estritas, não se pautando pela exatidão ou a conformidade com o nosso mundo, mas pela impressão que causa de ser proferido por um narrador que conhece o seu ofício.(...) Em primeiro lugar, guardamos na memória que "o discurso realista é ostentatório do saber". (Jost, 2012, p. 42).
>
> Essa vontade de transmitir informações se liga evidentemente a um outro traço do discurso realista: a necessidade que ele possui de ser o mais transparente possível ou seja, de apagar, tanto quanto possível, o rastro do autor para causar a sensação de que o relato é uma janela que se abre sobre a realidade. (Jost, 2012, p. 43) .

Nota-se na evolução no meio televisivo, operado com as TVs a cabo e por demanda, ao longo das duas primeiras décadas do sec. XXI de uma ampliação das possibilidades do meio. A serialização, na atualidade, segundo Jorge Carrión (2015), segue a lógica industrial que sempre balizou a imprensa, desde sua criação: "A imprensa, desde sua origem nada mais é do que uma máquina repetidora,

multiplicando as leituras e, portanto, as imitações e as variantes; isto é, a série" (Carrión, 2015, p.11).

Nessa jornada de evolução dos meios de comunicação e da serialização, Vizcarra (2020) defende que os formatos e as materialidades dos meios e dos produtos oferecidos variam ao longo do tempo, e mudam em alguns casos, mas,

> prevalece a essência das relações entre criadores, difusores e consumidores, visto que o vínculo "industrial", por assim dizer, continua a ser apoiado pelos slogans básicos do capitalismo moderno e em sua tríade elementar: oferta, demanda, acumulação. (Vizcarra, 2020, p.8).

No entanto, a série do GNT, objeto de nossa análise, pode ser vista como casos de exceção nessa perspectiva, analogamente ao que detectamos na análise anterior da releitura de Geraldo Carneiro para a TV Globo de 1994. Em Carneiro, observou-se o exercício de uma liberdade artística típica dos programas unitários da ocasião, que, como frisou Pallottini (1998) permitia experimentos mais poéticos, ou líricos, (p.43). No caso de 2016 do GNT, segundo Koehler, houve também um ambiente de liberdade criativa:

> O principal que tínhamos em mente era que seria uma série do tipo *Premium.* Essa era referência principal, era o foco. Ser uma série *Premium* já significava uma liberdade artística, visando uma qualidade final diferenciada. Uma série onde houvesse a marca de autoria do José Henrique, roteirista e diretor. (2024).

Uma liberdade que se expressou inclusive em aspectos formais como o tempo de duração dos episódios, tendo resultado em uma pequena disparidade entre eles. Mesmo sendo exibido inicialmente na grade do canal, o que determinou as escolhas do canal foi a necessidade artística e não a demanda da grade de programação. Outro ponto específico do programa na trajetória do canal foi o investimento,

> O GNT já havia feito, ou vinha fazendo, séries na linha *Premium*. A série "Lúcia" teve a mesma equipe da série "Espinosa", por exemplo. (...) Outro exemplo de série *Premium* que deu certo foi "Sessão de terapia", do Selton Mello. Que era especificamente

> um produto que tinha um baixo custo de produção, por ser apenas um cenário e etc. No caso da série "Lúcia McCartney" já houve um investimento maior. Era a intenção fazer uma série como os produtos apresentados internacionalmente. (Koehler, 2024).

Uma questão pertinente, principalmente comparando-se com a série Mandrake, foi a decisão do critério artístico como predominante, mesmo quando se envolve possibilidades de temas como sexo ou violência, os quais são traços fortemente presentes na obra de Fonseca. Sobre o tema, não houve qualquer direcionamento na postura do canal:

> Muitas vezes, até vemos programas com uma exposição de conteúdos mais sexualizados, mas percebe-se, em muitos casos, o objetivo de atingir a fatias de público. (...) Objetivos mais comerciais que motivam as opções mais sexualizadas, ou ousadas. Visando engajamento de espectadores. São casos em que não existe um objetivo artístico, e sim uma motivação comercial. No nosso caso o foco era totalmente artístico. (Koehler, 2024).

Partindo-se dessa liberdade criativa, observa-se que o movimento de expansão, por meio do desenvolvimento das histórias dos personagens orbitantes, teve como ponto de partida uma primeira sequencia de acontecimentos presentes nos quatro primeiros capítulos do conto que marcam o primeiro episódio da série. No conto, no tocante ao casal Lúcia/José Roberto, temos uma sequencia onde, resumidamente, nos quatro primeiros capítulos ocorre: primeiro uma apresentação do universo de Lúcia, sua casa e amigos; depois o encontro de Lúcia com os clientes e o programa com José Roberto, que a deixa curiosa; em seguida a ligação do empresário convidando-a para sua casa; e por fim o encontro dos dois na casa dele, onde já acontece o envolvimento de Lúcia, coroado pela descrição dele feita por Renê, ao que ela reage com "gamei", no fim do quarto capítulo do livro.

No primeiro episódio já temos a apresentação do conflito principal da série, a garota de programa se apaixona pelo cliente, e isso acarreta mudanças em sua vida. Além da apresentação desse conflito principal, já temos também a apresentação dos outros personagens que orbitam em torno do casal, exatamente seguindo as cartelas de apresentação conforme descrito anteriormente. Além das primeiras cartelas "*Casa das zebrinhas*", "*Ele*" e "*Zum Zum*", diretamente ligadas

à Lúcia, temos um primeiro passo na construção do universo de José Roberto, a partir de "*A Gravadora*" onde é apresentado o núcleo de parceiros de José Roberto e seu ambiente de trabalho, que será marcante até o fim da série. Além de um primeiro personagem próximo à Eleonor, Germano, conhecemos finalmente "Júlia" em sua casa, esposa de Felipe, que terá forte presença até o fim da narrativa. Levando-se em conta que no fim do primeiro episódio, já foi abordada a história até o quarto capítulo, de um total de oito, tem-se um aumento gradual nas aberturas das perspectivas dos outros personagens e suas histórias a partir de segundo episódio.

Seguindo em uma primeira identificação, como referencia, da história do conto na série, no sexto capítulo do conto temos um intervalo em que os dois não se encontram, e José Roberto envia sua primeira carta, que tem como trecho final o seguinte:

> Solidão é bom (mas) depois que eu me esvaziei com urna mulher ou me enchi com uma mulher. Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher depois embora e ficar só, pensando e pensando.
> Pensando em você, é o que eu estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus? José Roberto. (Fonseca, 2009 [1969], p.30-31).

Ao que Lúcia reage:

> Deliro com a carta dele José Roberto. Acho o máximo. "Por que você está chorando?", pergunta Isa. "Estou com saudade do José Roberto". "Esse sujeito é maluco", diz Isa depois de ler a carta, "você é outra maluca, sempre vivi rodeada de malucos, para de chorar, sua idiota. (Fonseca, 2009 [1969], p.31).

No segundo episódio da série, seguem-se as apresentações dos universos dos personagens com as cartelas: Família (3'54") – com a dia-a-dia da casa da Eleonor; Miguel (9'07") – onde surge um escritor que os amigos conhecem em uma lanchonete, e que trabalha como projetista no cinema, "Outro mundo" (11'58") – em que Eleonor reforça com Lúcia o mundo distante de José Roberto com matérias

em revistas e artistas como o mundo dele ao qual ela não pertence; “O passado” (15’30”) – em que conhece-se um pouco mais a vida pregressa de José Roberto com a falecida esposa; “O Apê da Marta” (18’15!”) em que adentra-se um pouco mais no universo da amiga Marta, que revela-se envolvida com lutas políticas de combate à ditadura, e somente então, em 21’54” temos a primeira carta de José Roberto, que na série é substituída por gravações que ele envia à Lúcia, junto com um gravador.

Nesse ponto, no quinto capítulo do conto, após ler a carta, Lúcia recebe uma ligação de José Roberto e tenta convencê-lo a se encontrar com ela, e ele marca para dali a cinco dias. Eles não se encontram, e Lúcia vai para a boate com a lembrança da ligação:

> Ele tem a voz tão bonita! Estou no Le Bateau, no meio do maior barulho, mas só ouço a voz dele. (No interior da minha cabeça.)
> A turma diz que eu estou no mundo da lua, dançando de olhos fechados, e rindo sozinha. Eles não sabem de nada! Não sabem o que é o amor! Todos uns bobos. (Fonseca, 2009 [1969], p.33).

Na série, no segundo episódio, Lúcia depois de tentar descobrir o telefone pela lista telefônica, vai pessoalmente à gravadora a surpreende José Roberto, sequencia iniciada com a cartela “O segredo me atrai” (27’26”) em uma sequencia que termina com o casal na casa dele.

No sexto capítulo do conto, José Roberto ainda sem ter reencontrado Lúcia, envia uma segunda carta, onde descreve que esteve com outra mulher, que conheceu em um boliche, finalizando com:

> Eliete usa o cabelo curto, como você, e os olhos dela têm o mesmo brilho negro dos seus. É uma sensação boa, ficarmos frente a frente, sem pressa e sem mentira, disponíveis, recíprocos, enquanto bebemos e o mundo flui suavemente.
> Estou com muitas saudades de você. Lúcia. Lúcia. O leão é o rei dos animais? José Roberto”. (Fonseca, 2009 [1969], p.35).

Ao que Lúcia reage:

> É tão bom a gente receber uma carta dessas, inteligente. Uma vez eu briguei com um namorado que teve a audácia de me escrever uma carta que começava dizendo: espero que estas mal traçadas

> linhas etc. Não pude nem olhar mais para a cara dele. José Roberto me faz pensar. Ele acredita que eu posso pensar, que eu sei pensar. Será que ele foi para a cama com a moça do boliche? Deve ter ido. Ah, meu Deus, eu podia estar lá com ele, marcando o jogo de boliche dele, no lugar daquela piranha. Parecida comigo! Vou cortar meu cabelo à Joãozinho, curtinho, só eu vou ter esta cara, ele vai ver. (Fonseca, 2009 [1969], p.35).

No terceiro episódio da série, vê-se o fim da noite do casal e as cartelas : "Meu mundinho" (1'53"); "Bom dia cinderela" (3'47"); "Vitor" (11'14"); "Bangue bangue" (23'27"); e uma sequencia, que ironiza e explicita a própria opção pelas cartelas, quando mostra várias cartelas em seguida "Antônio", "Fábio", "Paulo" (31'16") quando o amigo Sérgio se diverte inventando falsos nomes para si, como um falso namorado de Lúcia. O episódio termina com "Um sonho começando" (37'30") que nos mostrará a preparação para a festa que mudará o rumo da história.

No quarto episódio vemos, então, a segunda carta de José Roberto, quando acontece uma reviravolta na série com uma festa onde acontece um crime – o assassinato de Felipe, sócio de José Roberto – que terá seu desvendamento apenas no fim do último episódio. A partir desse ponto, até o fim do último episódio, temos a narrativa primária (Genette, 1998) de Lúcia em seus devaneios enquanto a vida de todos a sua volta vai desmoronando, para o espectador–leitor de segundo nível (Eco, 1994). Sendo que surge uma narrativa secundária, para o deleite do espectador de primeiro nível, com uma trama policial de enigma, que só se resolve no final, com a descoberta do assassino.

É importante salientar que o sétimo capítulo do livro é o maior deles, e contém elementos fundamentais para a história: o último encontro do casal, a despedida de José Roberto, uma reflexão "Diálogo (inventado, depois de um sonho)" de Lúcia, a terceira carta e última carta José Roberto e o desfecho da história, com o recado de que ele não deve voltar e que deixou um cheque. Nesse capítulo consolida-se a situação de intransitividade, analisada anteriormente. A história ainda é finalizada com a decisão de Lúcia de passar o fim de semana longe do Rio, e, no último capítulo, com sua ida para São Paulo na casa de parentes.

O que no sétimo capítulo do conto, do ponto de vista da história, se passa entre a última noite do casal e carta de despedida, na série acaba se tornando

claramente a narrativa primária, do quarto ao oitavo episódio, a partir da qual vemos a personagem conhecendo, e nos mostrando, todos os universos daquelas pessoas que orbitam em torno dela e de José Roberto. A terceira carta, que no conto está sétimo capítulo, aparece no sexto episódio (8’30”) da série.

Se no conto havia uma ignorância de Lúcia em relação à vida do empresário, e uma romantização em relação a ele; na série, depois de um primeiro momento de sentimentalismo, ela conhece amplamente mundo de José Roberto. Isso se dá gradativamente, desde o início, se percebemos a focalização interna fixa de Lúcia, e a interna variada, na medida em que vemos a realidade dos que a cercam. No entanto, é a partir do quarto episódio, mais especificamente a partir da festa, com o assassinato de Felipe, que Lúcia, toma contato com todos os comportamentos “nada cristãos” dos que orbitam a vida do empresário, numa alusão à crítica nietzschiana. Uma vez que Nietzsche, segundo Corgozinho (2020), é um “precursor de um modo de discutir a moral, associando-a a violência que seria, em grande medida, inclusive valorizada pelo filósofo no conjunto das práticas humanas” (p.11), vemos a ideia nietzschiana de que o conjunto de normas sociais coibiria certa motivação instintiva do indivíduo de rompimento das proibições com violência e erotismo.

Essa marca da produção de Fonseca, dos rompimentos com as morais e as burocracias estabelecidas, e sua insistência nos temas do erotismo e da violência, que aparecem fortemente nas soluções da série, seguem a visão de Tony Monti:

> [o] erotismo e a violência em Fonseca retiram o homem de sua única dimensão, ligada ao progresso técnico, e presenteiam este homem com a possibilidade do prazer em si, fora da ordem burocrática preestabelecida. (Monti, 2012, p. 93 *apud* Corgozinho, 2020, p.38).

Segundo Georges Bataille, em suas reflexões sobre os momentos de excessos da vida humana, o tema do erotismo é colocado como algo “definido pelo segredo”, diz Bataille que “[ele] não pode ser público. [...] a experiência erótica se situa fora da vida ordinária [...] o erotismo existe para nós como se não existisse.” (Bataille, 2021,p. 278-279 *apud* Corgozinho, 2020, p.38). Segundo Corgozinho, “para além da mera abordagem da prática erótica, Bataille associa intimamente esse comportamento ao campo da transgressão das normas morais estabelecidas” (p.38)

Essas normas são nomeadas em seu trabalho como “interditos”, que junto à transgressão estariam sempre presentes no comportamento humano, em seus mais diversos níveis. O erotismo, que pode ser interpretado superficialmente como uma valorização da imoralidade, dentro do trabalho de Bataille se desdobra de modo complexo.

> A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente - o mundo profano e o mundo sagrado a compõem, sendo suas duas formas complementares. O mundo profano é aquele dos interditos. O mundo sagrado se abre a transgressões limitadas. (Bataille, 2021, p. 91).

Seguindo essa reflexão, aos olhos de Lúcia, o mundo de José Roberto em suas transgressões morais é plenamente revelado. Na visão da protagonista, gradativamente, a amoralidade se revela a marca daquele universo, o qual ela romanticamente idealizava.

Nota-se o mesmo movimento de desconstrução de padrões morais, à medida que Lúcia nos revela o esfacelamento do universo de cada personagem a sua volta. Imageticamente, essa desconstrução é acentuada pelo uso de elipses na montagem da grande maioria das cenas em que Lúcia está presente, principalmente com José Roberto. Um recurso que foge ao padrão clássico narrativo fílmico, sugerindo uma narrativa sem linearidade mimética, como algo que demarca a enunciação, que “fala cinema” (Jost, 1987, p.31).

Lúcia nos narra a falência das projeções de vida de todos, do quarto ao oitavo episódio, sempre calcadas em um padrão ocidental cristão de instituições esvaziadas. Os exemplos vão se revelando ao espectador a cada história contada por Lúcia, ao longo das cartelas que vão se sucedendo, como em um diário. O amigo Sérgio que busca na vivência do “desbunde” uma nova forma de vida mais lúdica e livre, que não se sustenta sem violência e decepções. A amiga-irmã Eleonor, dona do bordel, que não consegue se livrar de um namorado manipulador, que lamenta não ter conseguido criar o filho, e que segue com sua vida gerenciada pelo irmão Renê, em sua rede de mentiras com a esposa, sempre “enfiando os pés pelas mãos” como ela própria define. A amiga Marta que busca na luta política uma alternativa, na verdade buscando sentido para sua própria luta, e acabando sendo denunciada e

presa pela ditadura. São conhecimentos adquiridos por Lúcia, ao longo da narrativa, que poderiam facilmente ser relacionados ao processo vivido pelos detetives do romance policial negro, que se deparam com um mundo prostituído, onde o crime está presente em toda as camadas sociais. Na releitura de José Henrique Fonseca, é Lúcia que parece ir reforçando, aos poucos, sua descrença nas instituições, e termina fugindo sozinha para a Europa, com a passagem de avião comprada por José Roberto para fugirem juntos.

Na opção pela abertura de outros arcos narrativos, sob a regência de José Henrique Fonseca, o universo dos que orbitam o mundo de Lúcia nos são contados por ela. No entanto, seguindo os traços do conto de Fonseca reforçados pela proposta da série, o espectador termina sem saber se tudo aquilo foi verdade, ou algo imaginado, inventado por ela, como menciona Koehler (2024).

Importante notar que surge, uma terceira narrativa paralela, além do "mundo de Lúcia" e do "mundo de José Roberto", a partir do sexto episódio, no estreitamento da relação de Lúcia com o personagem do escritor Miguel, que trabalha no cinema. Na trama, Lúcia sugere um novo final para uma história que ele está escrevendo. Como uma metáfora da própria releitura da personagem Lúcia operada pela série, em uma cena em que eles conversam na cabine de projeção enquanto um filme é exibido, o escritor diz ter refeito o fim de sua história, seguindo a dica de Lúcia:

> INT/DIA - Cabine de projeção / cinema:
> LÚCIA - Li sua história
> MIGUEL - Segui seu conselho. Mudei o final. Gostou?
> LÚCIA - Seguiu o conselho de uma menina!
> MIGUEL - Oh, Lúcia... Você não é mais uma menina. Você é uma mulher linda cheia de vida. Cheia de amor. O mundo precisa de você. Achou o final feliz?
> LÚCIA - Não sei. Ele ficou sozinho no final.
> MIGUEL - é... Às vezes, ficar sozinho pode ser um final feliz.
> LÚCIA - Eu posso escrever na sua máquina? Acho que nunca escrevi em uma.
> *Lúcia escreve "Meu Amor eu imagino..."*. (Fonseca, GNT, 2016)

Se temos como última frase do conto "Hoje à noite vou à boate" dita por Lúcia, depois de (talvez) pensar em suicídio, na série, Lúcia termina saindo em viagem sozinha, com a passagem comprada pelo amante. Nessa resolução de Lúcia,

não há sinais de um “circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira, (...)” como descreveu José Roberto em sua carta. O movimento de fuga é similar ao final de 1969, só que essa nova Lúcia, em 2016, depois de nos mostrar como ela vê a vida de todos em sua volta, pega um voo para Londres, onde mora seu ídolo Paul McCartney. Mas, ao que parece, não tem mais ídolos, não acredita mais em heróis.

8. Considerações finais

Nota-se nas obras estudadas, uma clara relação entre a conjuntura do meio televisivo de cada momento e o ambiente de produção, com as possibilidades das equipes criadoras das obras audiovisuais, no que tange à manutenção dos traços do autor. Sendo a relativização de valores uma marca de Fonseca, esta foi mantida na proporção da liberdade criativa de cada processo de produção.

Nota-se particularmente nas duas releituras de Lúcia McCartney esse traço de liberdade. Coincidência ou não, uma das obras fonsequianas mais ousadas estilisticamente, como descrito na defesa de especialistas, teve suas releituras também marcadas traços de liberdade criativa fundamentais para os resultados encontrados, cada um em seu tempo e a seu modo. Nas releituras do advogado / detetive Mandrake, percebe-se mais fortemente os limites das determinações do meio, seja na conjuntura do unitário de 1983, no fim de um período ditatorial, ou na primeira coprodução brasileira com um canal internacional de projeção mundial, que teve como foco inequívoco o engajamento de espectadores por meio da junção de traços universais de um gênero reconhecido mundialmente, com envolvimento de marcas regionais latino-americanas identificáveis.

O unitário

Algumas considerações merecem destaque, se considerarmos as duas primeiras obras analisadas, que pertencem ao formato do programa unitário. Percebe-se, tanto no “Mandrake” de 1983, como no “Lúcia” de 1994, as características básicas do programa unitário, conforme descrito por Pallottini, como um “campo de experimento da TV lírica, da TV poética, dos meios-tons, das meias palavras, das sugestões” (1998, p.43). Como preciosidades da linha de produção, os unitários “são mais bem cuidados, apesar de não tão rentáveis” (Coutinho 2001 p.140), sendo muitas vezes espaço para adaptações literárias, em horário mais noturno da programação. Podendo prescindir do sucesso obrigatório, calcavam-se no prestígio literário, prevendo um leitor-modelo (Eco,1996, p.37) mais exigente e que buscaria no produto uma identificação com o autor da obra matriz, ou hipotexto

(Genette, 2010 [1982], p.39). Dessa forma, como a exceção que confirma a regra da "mentalidade-índice-de-audiência" da TV (Bourdieu,1997, p.20), o formato é um exemplo que justifica a reflexão, que se fortaleceu na virada para o século XXI, sobre as análises generalizantes sobre o meio televisivo, questionando sua visão apenas como fluxo que "empastela toda a produção televisual num caldo homogêneo e amorfo"(Machado, 1999a, p.156).

Sendo assim, refletindo sobre primeira pergunta formulada nesta pesquisa, a respeito da manutenção dos traços não moralizantes e do relativismo de valores fonsequianos em um produto de massa, deparamo-nos com a relativização do caráter massivo, especificamente, do programa unitário, nos dois exemplos. Uma vez consolidada como emissora hegemônica das últimas décadas do sec. XX, a TV Globo incluía em seus objetivos, para além do público mais amplo, também um público diferenciado para os horários mais "nobres", ainda que em menor escala. Sendo que vale lembrar, como já mencionado, que era possível notar, mesmo nas telenovelas, desde os anos 60 a incorporação de autores com propostas menos maniqueístas, incluindo exemplos de artistas vindos do teatro como Dias Gomes, Vianninha, etc.

Sendo assim, os unitários abordados acabam sendo exemplos de propostas híbridas do ponto de vista do tratamento de traços moralizantes. Especialmente no especial "Mandrake" de 1983, há junção de traços característicos massivos no roteiro e direção, que remetiam às novelas e às séries americanas exibidas no horário noturno, e também aspectos de produtos diferenciados com traços literários, unindo os leitores/ espectadores de primeiro e segundo níveis (Eco, 1996, p.33). Nota-se uma relativa amenização dos traços fonsequianos, como mencionado na pesquisa, não apenas pela conjuntura de fim de um período autoritário, onde ainda havia censura oficial, mas principalmente pela lógica de produção do meio televisivo.

Na abordagem do especial "Lúcia" de 1994, vale uma reflexão conjuntural sobre o percurso do audiovisual em fins do sec. XX, no sentido da segunda pergunta da pesquisa, sobre a reflexão das exigências de cada mercado, em cada momento histórico, e seus impactos sobre as marcas da autoria de Fonseca. Na esteira da reflexão de Davino (2016), na produção cinematográfica nos anos '80, ainda havia a responsabilidade da Embrafilme, mesmo que já se afastando do cinema novo e

apontando para uma transformação temática e estética. Por outro lado, na TV, já surgiam:

> (...) novidades na programação televisiva com a MTV que trazia os videoclipes com ousados experimentos audiovisuais ou programas inovadores da TV brasileira (...). Na TV Globo Guel Arraes veio introduzir um formato com vistas ao público jovem e inovar as tramas ficcionais numa dinâmica que misturava humor, juventude, relacionamentos e aventura, amarrados em um roteiro de diálogos rápidos e diretos e com edição marcada par cortes e variações de enquadramentos super-rápidos, acompanhados de uma textura sonora elaborada e repleta de efeitos. O comercial de TV se aprimora e o mercado profissional se expande (...). (Davino, 2016, p.42)

Segundo Davino, deste mercado publicitário, considerado por eles próprios uma oportunidade de experimentação, vai despontar uma quantidade significativa de cineastas que tanto estará no cinema como migrará para a TV.

> Toda essa movimentação dava à década as pinceladas de um novo panorama que se estava vivendo ou participando. A TV por assinatura (...) que apenas surgiu no inicio dos anos 90, (...) prometia ampliar potencialmente um espaço de exibição para as produções audiovisuais nacionais. (ibid, p.42-43).

Em 1993, Rubem Fonseca tem sua obra Agosto adaptada como minissérie com grande sucesso pela TV Globo, tendo como roteiristas Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, nomes surgidos na década de 80, que se consolidariam como cineastas da Retomada. Na direção, além dos experientes Paulo José e Denise Saraceni, tem sua estreia na ficção televisiva Jose Henrique Fonseca, que até então tinha a carreira de diretor mais voltada à publicidade.

Em 1994, quando o especial "Lúcia" vai ao ar, tendo à frente o poeta e dramaturgo Geraldo Carneiro, a TV Globo já havia consolidado o unitário Caso Especial como a "cereja do bolo" da programação televisiva, do ponto de vista da experimentação artística. E Rubem Fonseca, além dos prêmios e das altas vendas na literatura, já era conhecido inclusive do público televisivo. Nessa conjuntura, identifica-se uma maior liberdade para a presença dos traços não moralizantes e do relativismo de valores fonsequianos, reforçados por uma direção que privilegiava a

enunciação claramente televisiva, com grande variedade de cortes e enquadramentos, e deliberada ousadia estética. Se em março de 1990 a Embrafilme havia sido extinta pelo governo Collor, e o filme Carlota Joaquina, símbolo da retomada, só estrearia em 1995, temos na primeira metade dos anos ’90 a TV Globo como concentradora inequívoca da força criativa do audiovisual brasileiro. Uma situação de mercado que permite a absorção de artistas com maior diversidade, e a ampliação do foco da TV, como empreendimento comercial, para públicos variados, devido à demanda reprimida. Uma reflexão que reforça a ideia de Bourdieu de que os interesses ligados à audiência permeiam todas as escolhas do meio televisivo, assim como também justifica a defesa de Arlindo Machado de que uma televisão “de qualidade” deve ser capaz de equacionar grande variedade de valores e oferecer alternativas que sintetizem o maior número possível de “qualidades”. O que sugere que as duas linhas de pensamento, referentes ao mesmo momento histórico, podem coexistir; sem se oporem, necessariamente.

As serialidades televisivas fonsequianas

Abordando os dois exemplos de narrativas seriadas pesquisadas, o “Mandrake” estreado em 2005, e o “Lúcia” de 2016, algumas reflexões se mostram pertinentes.

Conforme mencionado, Mandrake foi uma aposta arriscada do canal, sendo a primeira serie produzida pela HBO em parceria com uma produtora brasileira, buscando manter o padrão de seu status mundial. A opção pelo consagrado gênero da narrativa policial, criando um produto exportável, com referências locais e globais (Vizcarra, 2020, p.94)), juntou-se a temas como violência, drogas e erotismo, marcantes nos programas dos canais pagos, em especial a HBO, em fins da primeira década do sec. XXI (Dumaresq, 201, p.39). Percebe-se um plano comercial cuidadosamente elaborado, incluindo a opção pelo prestígio literário de Fonseca, capitalizando o sucesso do personagem e possibilitando uma sinergia promocional (Letourneux, 2017, p.386). Mesmo partindo do pressuposto de que, nas séries mundiais, poucas obras desfrutam de grande capital simbólico, compradas às numerosas produções, consideradas comerciais, que produzem grande capital econômico, (como na comparação de “The Sopranos” com a franquia “CSI”)

(Baroni e Goudmand, 2017, p.188), pode-se identificar em Mandrake um meio caminho entre esses dois aspectos, unindo traços comerciais a pontos mais próximos do audiovisual estético (Vizcarra, 2020 p.95). O exemplo mantém a combinação, necessária à formulação seriada, que envolve dois eixos: o drama único e de interesse pessoal em cada episódio individual, e a reconfortante repetição do *continuum* [narrativo] (Priestman, 2000, p 57).

Percebem-se, nas características do detetive do Romance Negro, os traços não moralizantes e de relativismo de valores mencionados na pesquisa, ainda que amenizados na obra audiovisual. A soma de características comerciais a esses aspectos menos maniqueístas, certamente foi responsável pela longa carreira da série, e suas indicações ao prêmio Emmy nas três temporadas. Vale lembrar que o momento histórico já era de forte presença nas séries, então de abrangência mundial, de produtos comercializáveis e com certo tratamento estético, recorrendo à indústria e à linguagem cinematográficas (Lipovetsky e Serroy, 2007, p.216).

Vale ressaltar, que um traço do Romance negro / filme Noir presente em Mandrake é a narração, um dado que existe em praticamente todas as modalidades de história policial (Vizcarra, 2020, p.110), sendo a estratégia mais recorrente para um substituto do acompanhante-testemunha dos detetives, desde Auguste Dupin e Sherlock Holmes,

> sendo a verbalização do processo de detecção é uma das características mais presentes na narrativa do gênero: apela à passagem do não saber ao saber, do enigma à revelação; em suma, da ignorância ao conhecimento, de acordo com o contexto da modernidade esclarecida. (Vizcarra, 2020, p.110).

A locução do protagonista no audiovisual, não sendo completamente extradiegética, traz o dado de subjetividade presente na questão do ponto de vista do narrador, um dos principais traços da mentalidade urbana na ficção de Fonseca, em sua recusa à comodidade dos lugares e valores fixos por meio dos deslizamentos dos pontos de vista (Figueiredo, 2020, p. 231). Por consequência, a presença da narração do protagonista nos dois exemplos de serialidades, já indicaria uma relativização de perspectivas morais universalizantes, foco da pesquisa.

Para além da nomenclatura de “série” popularmente adotada no séc. XXI para os produtos serializados da TV, vale registrar as sugestões de Renata Pallottini

(1998, p 31-39), que enquadraria o “Lúcia”, de 2016, na opção série, como uma história contínua dividida em vários episódios, enquanto o “Mandrake”, estreado em 2005, seguiria as diretrizes dos episódios seriados, com a possibilidade de autonomia entre eles. Mesmo no caso do Mandrake, vemos uma linha histórica que remeteria à ideia de série, presente, por exemplo, na evolução do relacionamento do advogado com sua namorada Berta. Vale lembrar que nas obras literárias de Fonseca em questão a narração em primeira pessoa já se apresenta como um dos principais traços, sugerindo uma comunicação direta com o espectador / leitor.

Seguindo nas distinções entre os exemplos, a narração, que em Mandrake, permite ao espectador ouvir seus pensamentos enquanto dirige à noite após a resolução de um caso, ao fim de um episódio, pode ser um sinal de obstinação do detetive (Vizcarra, 2020, p.111). A expectativa pelo próximo episódio está mantida, quando novamente o detetive buscará decifrar o eterno enigma que é a própria cidade, como símbolo da modernidade, e de sua falta de sentidos ocultos que substituam a moral cristã abalada pelo aforismo nietzschiano de que Deus está Morto. Nesse caso então,

> embora resolva cada um dos casos, acontecerá com certeza que, no próximo episódio, (o detetive) voltará ao risco e ao mistério, graças ao qual a trama geral da ficção episódica se consolida, tanto na sua perspectiva do personagem-detetive como na do espectador fiel. (Vizcarra, 2020, p.111).

Abordando o exemplo “Lúcia” de 2016, o recurso da narração aparece mais fortemente como traço reflexivo de voz interior, ou ligado a lembranças, evocadas frequentemente como analepses curtas internas (Genette, 1972, p.39 *apud* Gaudreault e Jost, 2009, p.137), mesmo quando recentes na história. As narrações são utilizadas muitas vezes como voz que se sobrepõe a imagens descontínuas, compondo soluções de montagem que remetem a memórias embaralhadas da história, com recorrência de elipses, em consonância com a proposta da equipe no GNT de não deixar claro se o que está sendo contado por Lúcia foi “real”, ou algo “imaginado, inventado por ela” (Koehler, 2024). Mesmo sendo utilizada de maneira diversa, a narração ainda segue se constituindo como um dos principais elementos relativização de verdades, uma vez que reforça o caráter de enunciação, potencializando a subjetivação na mistura de aspectos extra e intradiegéticos.

Do ponto de vista da conjuntura de produção, diferentemente do caso da HBO Latin América que estava na fase de lançamento de novos produtos e parcerias, a produção de "Lúcia" já visava uma demarcação de qualidade artística na trajetória já consolidada do canal GNT com seu público, como uma evolução de séries anteriores como "Espinosa" e "Sessão de Terapia". Em um ambiente que tinha na liberdade artística o principal parâmetro para a criação de uma série *Premium*, as opções de roteiro com novos arcos narrativos, envolvendo personagens secundários da obra literária, ou novos, não se afastaram das fortes características do conto de Fonseca.

Se a pesquisa reflete sobre o risco de apagamento de marcas do autor, temos nesse último exemplo, "Lúcia", uma obra que não apenas mantém os traços fonsequianos, como apresenta uma possibilidade de ampla releitura destes, mesmo que a opção pela serialização, por sua natureza, não enverede pelo relato curto e seco de muitas de suas obras. Seguem presentes a subjetividade do ponto de vista em primeira pessoa, a incomunicabilidade de uma sociedade de consumo em um novo estágio do capitalismo regido pelos meios de comunicação de massa, os submundos das metrópoles e seus aspectos intrinsecamente proibidos, como a prostituição, o erotismo, a corrupção empresarial e institucional, as populações marginalizadas, e a violência generalizada como traço social. Em sua visão da cidade, como símbolo da era moderna, o personagem fonsequiano não opta por um olhar do alto que permita uma leitura abrangente, o "olhar da andorinha"; mas por ver de perto, como o "olhar do rato", impedindo qualquer promessa de significação (Gomes, 2008 [1994], p.173).

Na trajetória de Lúcia, cujo mundo romântico se baseia em relações tão intransitivas quanto as que existem entre os meios de comunicação de massa e o público (Figueiredo, 2003, p.36), vemos que esta, no conto, não tem nenhum paradeiro de seu "amante" José Roberto. Em sua versão de 2016, é possível ver "de perto", todos que circundam as vidas de Lúcia e de José Roberto. A proposta dessa abertura de novas histórias, ao contrário de nos trazer algum "conforto moral" que pudesse amenizar o vazio de todo o universo não-dito do conto, em seus fragmentados capítulos de um diário, apresenta-nos Lúcia buscando montar o quebra-cabeças desses mundos, agora explícitos, a sua volta. Um quebra-cabeça que une as músicas, ambas dos Beatles: "She's leaving home" sobre uma garota

que sai de casa em busca de diversão, que pontua toda a série; e “Lucy in the sky with Diamonds”, que tem como um dos versos “Uma garota com olhos de caleidoscópio”. Essa frase, dita na série pelo escritor Miguel depois de traduzir a música para Lúcia, e a imagem caleidoscópica sugerida visualmente em algumas tomadas da série, como sendo o olhar da personagem, parecem reforçar a multiplicidade de visões do mundo a sua volta. Essas visões, reveladas, ou criadas, por Lúcia, mostram-se somadas, sem que uma se sobreponha às outras. Se, na narrativa policial de enigma, desenvolvida do quarto ao oitavo episódio, o processo de detecção racional do policial resulta na identificação do assassino, na visão caleidoscópica de Lúcia, construída ao longo de toda a série, não há detecção de uma verdade última.

Na esteira das reflexões de Krakauer, os mesmos mistérios que a religião buscava explicar, por meio do padre, visando levar tranquilidade aos fiéis, na era moderna, o romance policial de enigma tenta explicar pela capacidade analítica do herói detetive (Vizcarra, 2020, p.13). No entanto, como uma evolução desse romance policial, o herói do policial Noir termina identificando uma corrupção total de valores, para além da solução do crime, da qual ele próprio faz parte. Ambos os heróis são apresentados na série, sendo o discurso (Eco, 1996, p.41) claramente calcado na referência Noir. O delegado Augusto, nosso herói policial de enigma, termina prendendo o assassino. Por outro lado, nossa heroína Noir, Lúcia, segue até o fim escrevendo seu diário, e montando seu caleidoscópio, sem julgamentos a respeito dos “ideais” de cada um, sem qualquer atribuição de culpa, para si ou para os outros. No último episódio, Lúcia “conduz” a história de todos para suas finalizações, sem qualquer lição de moral. Depois de vivenciar e presenciar crimes, mentiras, ilusões desfeitas, Lúcia parece seguir a ideia mencionada por José Roberto – de “desaparecer, sem lembrar de nada”.

Segundo Corgozinho (2023), Nietzsche, em sua filosofia amoral, relaciona o que é visto normalmente como dispendioso pelo senso comum, ao que seria fundamental à perpetuação do ser humano, enquanto espécie, “junto a diversas práticas que poderiam ser lidas como transgressoras ou igualmente repulsivas do ponto de vista do *ethos* civilizado” (p.41).

> Até a pessoa mais nociva pode ser a mais útil, no que toca à conservação da espécie; pois mantém em si ou, por sua influência, em outras, impulsos sem os quais a humanidade teria há muito se estiolado ou corrompido. O ódio, a alegria com o mal alheio, a ânsia de rapina e domínio e tudo o mais que se chama de mau: tudo é parte da assombrosa economia da conservação da espécie, certamente uma economia pródiga, mas dispendiosa e, no conjunto, extremamente insensata: mas que, de modo comprovado, até o momento conservou nossa estirpe. (Nietzsche, 2005 [1889], p. 50 *apud* Corgozinho, 2023, p.41).

Na releitura de 2016, percebe-se a sugestão de que Lúcia, com sua postura de não julgamento, tenha passado a fazer parte de um grupo de personagens fonsequianos que, segundo Figueiredo, vivem num espaço oscilante entre as diversas camadas sociais (2003, p.21). Depois do contato inicial com José Roberto, a personagem nos abre / escreve seu diário incluindo todos a sua volta, montando seu caleidoscópio, "deslizando entre os extremos, como os advogados, os policiais e os escritores", sendo que "a maior liberdade de movimentos (...) aumenta, ainda mais, o sentimento de vazio". (2003, p.21). Dessa forma, José Henrique Fonseca conduz o espectador a pensar na contramão, seguindo, a seu modo, o caminho do pai, que segundo Figueiredo, conduzia o leitor desafiando

> a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia. Optando por trabalhar com a proliferação de pontos de vista sobre um determinado assunto, a ficção do autor abala os juízos estabelecidos. O tratamento dado aos temas, ilustrados com casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada. (Figueiredo, 2003, p.26).

9. Referências Bibliográficas

ALVES, Luis Alberto Nogueira. **Rubem Fonseca, leitor da Formação.** Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007, São Paulo,jul. 2007. Disponível em <http://www.Abralic.org.br/enc2007/anais/72/920>. Acesso em 28 fev. 2024.

BARONI, Raphaël. **Le cliffhanger:** un révélateur des fonctions du récit mimétique. Cahiers de Narratologie, 31.
2016.https://journals.openedition.org/narratologie/7570 Acessado em 07/01/2024.

BARONI, Raphael. **Anaïs Goudmand Le feuilleton littéraire et télévisuel:** du stéréotype à l'approfondissement du personnage. Le cinéma de la littérature. J. Cléder y F. Wagner (dir.). Lormont: Editions Nouvelles Cécile Defaut, 187-203. 2017.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulação e Simulacros.** São Paulo: Relógio D Água, 1991.

BOSI, Alfredo. **Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo** IN O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão.** Seguido de "A influência do jornalismo" e "Os jogos olímpicos" São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRANDÃO, Cristina. **Recordando A TV dos anos 70** – ficção, crítica, história e teatro na TVO Click. Coluna Televisão e cultura (on line). Disponível em:<http://www.oclick.com.br/colunas/brandao61.html>. Acesso em: 03/05/2022

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos.** 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antônio. (1989), **Formação da Literatura Brasileira.** São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Angélica. **Todas as Lúcias do Mundo:** um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV. Rio de Janeiro: Editora MAMC, 2001.

CHANDLER, Raymond **Adiós para siempre, preciosidad em Novelas escogidas.** México: Aguilar,1980.

CARRÍON, Jorge. **Teleshakespeare Monterrey:** Universidad, Autónoma de Nuevo León/Tintable, 2015.

DAVINO, Glaucia (2018). *Retomada das telas de Rubem Fonseca.* Paradoxos, 1(1), 36–45. https://doi.org/10.14393/par-v1n1-2016-41625

DINIZ, Luiz Antonio Garcia**. "Lucia McCartney e a história literaria como disrupcao."** REVISTA SOLETRAS, São Gonçalo, UERJ 2010.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção.** São Paulo: Companhia das letras, 1994.

ECO, Umberto. **Superinterpretando textos.** In: *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 75.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** 3. Ed. Trad. B. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Tevê: a transparência perdida.** In: Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FIELD, Syd. **Como resolver problemas de roteiro.** Trad. Angela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro:Editora Objetiva, 2002 [1997].

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca.** Literatura E Sociedade, 1(1), 88-93. 1996. https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i1p88-93.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Belo Horizonte, MG : Relicário, 2020.

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

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes:** literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de **A cidade não e o que se vê do pão de açúcar.** *Revista Z Cultural* .ano XV, no. 02, 1º semestre. Rio de Janeiro, PACC UFRJ, 2020b. http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-cidade-nao-e-o-que-se-ve-do-pao-de-acucar-com-vera-follain-de-figueiredo/ acessado em 01/10/2021.

FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney.** Rio de Janeiro: Agir: 2009 [1969]

FONSECA, Rubem. **O Cobrador.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022 [1979]

FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros.** 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1963]

FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FONSECA, Rubem. **Agosto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 [1990].

FONSECA, Rubem. **O Caso Morel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 [1973].

FONSECA, Rubem. **A coleira do cão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1965].

FONSECA, Rubem. **A grande arte.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1983]

FONSECA, Rubem. **O Romance Morre.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021 [1975]

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In: Freud (1930-1936) O mal-estar na civilização e outros textos. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

GARCIA, Mylene Fonseca. **Transtextualidade:** a teoria de Gérard Genette ampliada. FALE/UFMG, 2006, p. 1515-1528 http://anais.letras.ufmg.br › paper › download.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Como contar um conto**. Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1995.

GAUDREAUL, André; Jost, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009 [2005].

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**, *in Figuras III*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

GENETTE, Gérard. **Nuevo discurso del relato**. Madri: Cátedra, 1998.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010 [1982]

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** São Paulo: Paz e terra; UNESP, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade.** Rio de janeiro: Rocco, 2008 [1994].

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2007.

LETOURNEUX, Matthieu. Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique. **"Introduction: La littérature au prisme des sérialités".** Paris: Dossier Sérialités, 2016.

LETOURNEUX, Matthieu. **Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique.** Paris: Seuil, 2017.

JOST, François. **Do que as series americanas são sintomas?** Porto Alegre: Editora meridional/Sulina, 2012.

JOST, François. **L'oeil-caméra:** Entre film et roman. 2a. edição. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Pode-se falar em gêneros na televisão?** Porto Alegre: Revista FAMECOS nº 10, p142-157, 1999ª.

MACHADO, Arlindo. **Modos de pensar a televisão.** *Revista Cult/* UOL, 1999b https://revistacult.uol.com.br/home/modos-de-pensar-a-televisao/ acessado em 07/01/2024

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2000.

MATTOS, Laura. **"Mandrake" traz o que a Globo "não exibiria".** São Paulo: Folha de São Paulo, 30 de outubro de 2005 http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010200508.htm acessado em 07/01/2024

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios à mediação:** comunicação,cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MEYYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITTEL, Jason. **Complex TV:** The poetics of contemporary television storytelling. NY: NYU Press, 2015.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea.** Matrizes, São Paulo, v.5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/COM/Downloads/38326-Texto%20do%20artigo-45199-1-10-20120814%20(2).pdf acessado 04/06/2022

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro. tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1886].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral.** tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1887].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência.** tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1882].

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo:Moderna,1998.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual:** possíveis aproximações. In:Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003

PRIESTMAN, Martin. **"Sherlock's Children:** the Birth of the Series".The Art of Detective Fiction. Warren Chernaik, Martin Swales y Robert Vilain (eds.). New York, EUA: Saint Martin's Press, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário**. Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

SCHWARTZ, Adriano. **Série parece mais contida do que poderia.** Matéria publicada em 30 de outubro de 2005, disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010200509.htm acessado em 21/12/2023

STIVELATTI, Thiago. **Série "Mandrake"** é aposta de risco no universo sóbrio de Rubem Fonseca, matéria publicada no site da UOL, disponível https://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2005/10/28/serie-mandrake-e-aposta-de-risco-no-universo-sobrio-de-rubem-fonseca.jhtm , acessado em 07/01/2024

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In:_ Ilha do Desterro, nº 51. Florianópolis: jul./dez de 2006.

STAM, Robert**. Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2013.

VIZCARRA, Héctor Fernando. **Serialidad narrativa:** Tres propuestas analíticas en la ficción policial. Ciudad de México, UNAM. 2020.

WINCK, Otto Leopoldo. **Teoria da narrativa Curitiba**: Scripta Uniandrade Artigo, v. 20, n. 2 p. 112-126 (2022), Data de edição: 23 out. 2022.

WINCK, Otto Leopoldo. **Teoria da narrativa** – uma introdução à Teoria da narrativa de Gérard Genette. Curitiba: Editorial Casa, 2022.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Cinema, Revelação e Engano**. IN O Olhar Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

Trabalhos acadêmicos

BARBOSA, Kátia Eliane - **tese de doutorado em história de Kátia Eliane Barbosa "*Macunaíma* (1978) de Antunes Filho:** um olhar antropológico para a cena e a história brasileira, (UFU, 2013) - https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16300/1/d.pdf acessada em 05/03/2023 v. 1 n. 1 (2016): Paradoxos Vol. 1, Número 1, Janeiro a Junho de 2016.

CORGOZINHO JÚNIOR, Rubens Fernandes. **DUALIDADE BRUTALISTA:** Violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca Belo Horizonte, UFMG 2023 https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/52067/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20-%20DUALIDADE%20BRUTALISTA%20-%20FINAL.docx%20%28REVISADA%29-merged%20%282%29.pdf acessado em 15/11/2023.

DUMARESK, Ana Carolina Landin. **Mandrake:** gênero corpo e sensualidade na narrativa televisiva. Brasília, UNB, 2010. http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/7278/1/2010_AnaCarolinaLandinDumaresq.pdf acessado em 05/11/2023.

SÁ, Alexandre Machado de. **NARRATIVA E INTERATIVIDADE em meios audiovisuais**. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-191853/publico/502257.pdf acessado em 05/01/2024.

CRUZ, Marcela Dutra de O. S. **JANE AUSTEN É POP:** O PAPEL DO LEITOR E DO ESPECTADOR NA AUSTEN MANIA. Niterói, UFF, 2014 https://ppgcom.uff.br/wpcontent/uploads/sites/200/2020/03/tese_mestrado_2014_marcela_dutra_de_oliveira.pdf.

PINTO, Rafaela C. R. **CONTOS NA TELA:** Uma análise das adaptações dos contos de Rubem Fonseca para a teledramaturgia Salvador, UFBA, 2007 https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1150/1/Rafaela%20Karina.pdf acessado em 05/11/2023.

PARADIZZO, Felipe Vieira **MANDRAKE E O HARD-BOILED:** QUESTÕES DE MASCULINIDADE(S) ENTRE RUBEM FONSECA E A LITERATURA POLICIAL NORTE-AMERICANA, Vitória, UFES, 2011. https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_4660_Felipe%20Paradizzo.pdf acessado em 05/01/2024.

DAVINO, G. (2018). **Retomada das telas de Rubem Fonseca.** Paradoxos, 1(1), 36–45. https://doi.org/10.14393/par-v1n1-2016-41625 acessado em 05/01/2024.

Entrevista com Mariana Koehler

29/03/2024

Entrevista com Mariana Koehler, que ocupava o cargo de direção artística do canal GNT, na ocasião da produção da série “Lúcia McCartney”, produzida e exibida pelo canal em 2016.

ALEXANDRE: Como se iniciou o processo da criação da série Lúcia McCartney? De quem partiu o convite, ou proposta, do canal ou da produtora Zola, de José Henrique Fonseca?

MARIANA: O GNT já havia trabalhado com a produtora Zola em outros produtos, havendo, portanto, uma relação de parceria deles com o canal. Como o canal estava, na época, bastante atuante com produtos de ficção, perguntamos ao José Henrique se ele tinha alguma ideia de um produto de ficção para ser feito. Ao que ele respondeu que tinha a vontade de fazer a adaptação do conto Lúcia McCartney, de Rubem.

O GNT achou que ninguém melhor do que ele faria série, do ponto de vista artístico como criador da adaptação audiovisual sobre a obra do pai, além do lado positivo do ponto de vista de direitos autorais. Na sequencia, uma primeira questão que surgiu no diálogo foi a pergunta: como é que nós vamos transformar um conto curto em uma série de vários episódios? Que desdobramentos essa adaptação pode ter?

O Zé Henrique então perguntou se a GNT concordaria em contratar um trabalho de desenvolvimento de criação, no qual seria reunido um grupo de roteiristas para apresentarem propostas, tendo à frente o Gustavo Bragança, já parceiro em vários trabalhos da produtora.

No desenrolar desse trabalho de desenvolvimento, as propostas foram sendo muito bem recebidas pelo canal. A equipe de direção artística do canal atuou em parceira com a equipe de criação da produtora. Foi muito satisfatório esse trabalho desenvolvimento. Eles, juntos, quebraram bastante a cabeça para que fossem construídos arcos que fizessem sentido naqueles episódios de mais de 40 minutos.

ALEXANDRE: Sobre a expansão da série e o desenvolvimento das tramas paralelas na série?

MARIANA: Frente às propostas da produtora, uma primeira questão foi: será que nós deveríamos esticar a história principal? Chegou-se à conclusão de que havia necessidade de segundos e terceiros arcos narrativos para enriquecer essa trama principal, pois ela não sustentaria os vários episódios. O desenvolvimento da história de todos os personagens paralelos foi sendo feito ao longo do processo, sempre com acompanhamento de todos os envolvidos, em reuniões com a direção artística do GNT.

ALEXANDRE: Sobre as marcas da série, sua cara?

MARIANA: A primeira coisa que se pensou foi trazer a atmosfera do conto para a série, fazendo uma abordagem onde houvesse reconstituição de época. Pensar em: como seriam aqueles personagens do conto? com eles dialogariam com a Lúcia e com o José Roberto? Que tipos de diálogos seriam possíveis entre essas pessoas, que orbitam entre esses dois personagens? Essa era a primeira coisa que teríamos que debater. O desenvolvimento da história dos personagens pareceu, desde sempre, uma boa ideia, por ser um produto de época. Achávamos que se poderia conseguir uma atmosfera muito rica esteticamente, de final dos anos ‘60. Esse universo, por si só, já seria muito rico.

Quando as personagens foram se desenhando, todos gostaram muito das propostas apresentadas. Todos os personagens tinham uma precisão temporal, histórica. Tudo que foi desenvolvido das histórias dos personagens veio a partir dessa ideia de manter a atmosfera principal do conto. Criar a atmosfera da relação de cada personagem com a Lúcia e quais as situações que poderiam surgir dessa dessas relações. Pensávamos, por exemplo, se ela teria, ou não, uma relação com outra mulher? Que era uma questão ligada ao conceito de amor livre, presente na época. Se eles iriam para a serra? O que também é uma coisa muito recorrente na época entre as pessoas de classe média alta do Rio de Janeiro. Nesse caso, algo muito próximo do universo do Zé Roberto. Além do fato de que, na ditadura, muitos filhos de pessoas de classe média alta haviam se escondido em locais na serra fluminense. Existe uma atmosfera histórica que era interessante de ser construída. Pensar o que aqueles personagens, naquele tempo, fariam.

Sobre o personagem do ator, por exemplo, do Álamo Facó. Achávamos importante mostrar, que em um universo de ditadura, havia a realidade dos presos políticos e do pessoal que era da luta armada, mas a maioria não fazia parte disso. Havia muita gente que ficava periférica a esta realidade. Então pensamos: vamos abordar perifericamente, incluindo o pessoal do "desbunde", por exemplo, o que era muito característico na época. Pessoas mais ligadas à experiência de paz de amor, de amor livre, sendo que o festival de Woodstock aconteceu nesse ano de 1969. Toda essa referência estética, e de filosofia de vida, nós quisemos trazer para os personagens. Mostrar pessoas que eram muito mais voltadas para uma busca de novas maneiras de se relacionar, do que por um combate político direto. É claro que a ditadura também ia contra esse comportamento, então fizemos que isso estivesse muito presente. O que era o caso do personagem do ator.

De acordo com o desenvolvimento do roteiro, onde eram mostrados os arcos narrativos de cada personagem, e de como ele se encontravam, o grupo de direção artística do GNT foi gostando do material que era apresentado. E atmosfera toda aprovada.

ALEXANDRE: Sobre o formato: Existia uma preocupação do GNT com o formato final dos episódios ser mais apropriado para grade fixa ou streaming? Uma vez que o Streaming já estava consolidado, mas o GNT funcionava, e ainda funciona, com programação de grade?

MARIANA: Tínhamos uma situação onde: Não se esquece de que é uma grade, é uma preocupação que sempre vai existir! Mas, ao mesmo tempo, todos já tinham a consciência de que cada vez mais a grade iria acabar, como vem acontecendo, e cada um assistiria na hora que quisesse, como acontece no streaming! Embora na época a plataforma Globoplay não estivesse tão fortemente estruturada, havia a opção de exibir o programa no canal Now, da NET. Então, isso foi levado em conta. Optamos por uma liberdade na definição de duração dos episódios. Não haveria necessidade de que os episódios tivessem exatamente o mesmo tempo, justamente porque já foi planejado de, depois, serem disponibilizados na plataforma Now.

O que regia as escolhas era a necessidade artística. E não a demanda da grade de programação. Embora o programa fosse ser exibido primeiramente na grade. E de fato existe uma pequena disparidade de tempo entre os episódios. O Streaming já era uma coisa que se tinha muito em mente.

O principal que tínhamos em mente era que seria uma série do tipo *Premium*. Essa era referência principal, era o foco. Ser uma série *Premium* já significava uma liberdade artística, visando uma qualidade final diferenciada. Uma série onde houvesse a marca de autoria do José Henrique, roteirista e diretor. O GNT já havia feito, ou vinha fazendo, séries na linha *Premium*. A série Lúcia teve a mesma equipe da série Espinosa, por exemplo, que era com o ator Domingos Montagner, que também era uma adaptação de obra literária para o audiovisual. E também do universo policial.

Essa possibilidade de se produzir um conteúdo que não fosse para ser enquadrado em uma lógica de grade linear mudou muito a forma do GNT produzir. Assim que foi lançada, a série foi para o canal Now. Tendo bons números. Acabou ficado no canal apenas por alguns meses por uma questão jurídica, de liberação musical. Houve uma questão contratual que acabou fazendo com que a serie saísse do Now.

ALEXANDRE: Sobre o conto ser do ponto de vista de Lúcia? Como isso foi levado em conta na criação da série?

MARIANA: Essa questão foi totalmente levada em conta na série. Seria a visão de Lúcia das coisas, dos outros personagens, do que acontecia sua volta. A ponto de o espectador não saber exatamente se aquilo era verdade, ou algo imaginado por ela, inventado por ela. O espectador ficava sem saber até que ponto as tintas que apareciam, nessas outras histórias, eram criação da Lúcia, ou não. Houve essa intenção deliberada.

ALEXANDRE: Sobre, por exemplo, o uso das cartelas de apresentação das cenas

MARIANA: A decisão de usar as cartelas apresentando as cenas, também foi uma decisão conjunta entre GNT e a equipe criativa da série, na medida em que todos concordavam que isso ajudaria a melhor contar história, como algo que está sendo narrado por alguém.

ALEXANDRE: Ou faz parte do Diário de alguém, ou do álbum de fotografias ...

MARIANA: Foi uma decisão muito firme de manter a atmosfera original do conto em que tudo que acontece é do ponto de vista da personagem. Esse era o objetivo claro da produção da série. Sendo que a soluções adotadas pela direção foram consideradas todas muito felizes, no sentido de passar essa sensação de uma construção da visão dela, onde não se sabe o que é real e o que é inventado.

ALEXANDRE: Como o canal avaliou o resultado?

MARIANA: Do ponto de vista do resultado, a direção artística da GNT ficou extremamente satisfeita, pois foi feito exatamente o planejado: uma série *Premium*. Algo que nem sempre é feito nos canais a cabo.

Outro exemplo de série Premium que deu certo foi "Sessão de terapia", do Selton Mello. Que era especificamente um produto que tinha um baixo custo de produção, por ser apenas um cenário e etc. No caso da série Lúcia McCartney já houve um investimento maior. Era a intenção fazer uma série como os produtos apresentadas internacionalmente por canais como HBO, Disney...

O impedimento de que é série se mantivesse disponível no Streaming foi uma questão jurídica mesmo. Chegaram a refletir se valeria a pena mudar a trilha de toda a série, para que ela pudesse ficar disponível. Mas desistiram dessa opção pois seria uma total descaracterização, seria outra série!

ALEXANDRE: Levando em conta certa censura interna presente na TV, especialmente na TV aberta, referente ao aspecto comercial inerente ao meio, houve algum tipo de restrição? Envolvendo sexualidade, ou outros aspectos?

MARIANA: Não houve limitação do ponto de vista de censura interna do meio. O parâmetro que existia era a qualidade almejada com uma obra *Premium*. Muitas vezes, até vemos programas com uma exposição de conteúdos mais sexualizados, mas percebe-se, em muitos casos, o objetivo de atingir a fatias de público. Objetivo de audiência. Objetivos mais comerciais que motivam as opções mais sexualizadas, ou ousadas. Visando engajamento de espectadores. São casos em que não existe um objetivo artístico, e sim uma motivação comercial. No nosso caso o foco era totalmente artístico. O resultado foi muito positivo.